MUZYKA POLSKA

V

DWUMIESIĘCZNIK

1936

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ" UKAŻE SIĘ W GRUDNIU 1936 R.

PRENUMERATA: zł. 10.— rocznie; zł. 5.— półrocznie.

Cena pojedyńczego zeszytu zł. 2.—.

Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1936 Rocznik III	Wrzesień-Październik	ZESZYT V (XIII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22.
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Józef Michał Chomiński.

FORTEPIANOWA TWÓRCZOŚĆ KAROLA SZYMANOWSKIEGO.

Muzyka fortepianowa należy bezsprzecznie do głównych działów twórczości Karola Szymanowskiego. Na to wskazuje zarówno wielka ilość jego utworów fortepianowych jak i wysoki ich poziom artystyczny, który zadecydował o tym, że zaliczamy Szymanowskiego do najwybitniejszych współczesnych kompozytorów fortepianowych. O tym zresztą jesteśmy przekonani nie tylko sami. Jego znaczenie na tym polu ocenili już dostatecznie i obcy; w tym względzie możnaby wskazać choćby na H. Wersmanna, który w swym dziele o muzyce nowoczesnej („Die Moderne Musik seit der Romantik", Wildspark — Potsdam 1927) nie mógł pominąć Szymanowskiego, gdy chodziło o zademonstrowanie wspóczesnego stylu fortepianowego. Nie oznacza to oczywiście, by Szymanowski wyłącznie tylko na terenie muzyki fortepianowej stworzył dzieła pierwszorzędnej wartości, gdyż i inne dziedziny muzyki — powiedzmy szczerze: wszystkie — świadczą o wyjątkowym poziomie techniki kompozytorskiej i to tak pod względem samych jej środków jak umiejętności i pomysłowości w operowaniu nimi. Ta wszechstronność nadaje muzyce Szymanowskiego znamię mistrzostwa i świadczy o nadzwyczajnym poczuciu równowagi zachodzącej pomiędzy stroną intellektualną a emocjonalną muzyki. Dla historyka, któremu chodziłoby już dziś o przedstawienie, chociaż-

by w najogólniejszych zarysach tej drogi, którą przeszła dotychczasowa twórczość Szymanowskiego, już same utwory fortepianowe mogą tworzyć dogodną podstawę do badań, albowiem i na tym terenie można bez większych trudności poznać jego proces ewolucyjny, posiadający tak szeroki zasięg.

Naogół wyróżniamy u Szymanowskiego już na podstawie samej muzyki fortepianowej trzy główne fazy rozwojowe, stojące w ścisłym związku z przejawami ewolucyjnymi muzyki europejskiej w ostatnim pięćdziesięcioleciu. Jest to więc kończący się okres romantyczny, impresjonistyczny oraz najnowszy, jakkolwiek już z góry musimy zaznaczyć, że ścisłe ich rozgraniczenie nie zawsze daje się w tym wypadku dokładnie przeprowadzić. Na terenie muzyki fortepianowej okres pierwszy zamyka sonata druga, op. 21, będąca najwymowniejszym świadectwem typowych dążeń późnoromantycznych. Na samej zaś jego przestrzeni spotykamy się z takiemi formami jak preludia op. 1, wariacje op. 3 i 10, oraz sonata op. 8. Już na podstawie tego wyszczególnienia jesteśmy skłonni do przypuszczenia, że Szymanowski bardziej przejmował się tymi dążeniami, które wychodziły od Brahmsa i Regera, niż od bezpośrednich spadkobierców szkoły nowoniemieckiej. Lecz takie ujęcie sprawy nie odsłoniłoby jeszcze w całej pełni prawdziwego oblicza muzyki Szymanowskiego w tym czasie, ponieważ w ten sposób pominęlibyśmy Chopina, który, jakkolwiek może w mniejszym stopniu, nie pozostał jednak bez wpływu na kształtowanie się jego stylu fortepianowego.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Chopin dał najbardziej doskonały wzór formy *preludium* dla epoki romantycznej, bo nie zrywający radykalnie z podstawowymi jej założeniami tektonicznymi, a równocześnie respektujący dążenia charakterystyczne dla jego czasów. Było to wprost koniecznością, skoro chodziło mu o utrzymanie nadal tej starej formy przy życiu i o nadanie jej takiej postaci, którąby nie dowodziła, że wskutek wielkich zmian w jej założeniach zmieniła ona już zupełnie swe pierwotne oblicze, zachowując tylko samą nazwę. Wprawdzie trudności, wynikające z nastawienia duchowego epoki były znaczne, jednak Chopin mimo to zdołał rozwiązać ten trudny problem formy ewolucyjnej, wobec czego układy pieśniowe niektórych jego preludiów zajmują wyjątkowe miejsce, wskazując jedynie, skąd groziło niebezpieczeństwo zastoju. Dążąc do

ujednostajnienia motywicznego formy przy równoczesnym wykorzystaniu na szeroką skalę kunsztownych i nowych środków harmonicznych, stworzył dogodną podstawę do poczynań konstrukcyjnych, dozwalającą nawet na symetryczne układy, gdyż dowodzącą, że nie jedynie uszeregowanie jasno oddzielonych od siebie zdań i okresów jest jej istotą, lecz falisty ruch integralnie ze sobą spojonych płaszczyzn odgrywa tu rolę zasadniczą. Po tej samej drodze poszedł w swych preludiach i Szymanowski. Zwracając baczną uwagę na zwartość motywiczno-tematyczną formy wykorzystuje podczas przebiegu utworu wyjściowe koncepcje konstrukcyjne. Wykorzystanie to w przeważnej ilości wypadków jest środkiem do podkreślenia ewolucyjnego charakteru formy, gdyż prawie z reguły prowadzi do powstawania coraz to szerszych płaszczyzn okresowych, które opierają się bądź na bezpośrednim snuciu drobnoustrojowego materiału wyjściowego, bądź w wypadkach, gdy na początku utworu zachodzi szerszy łuk melodyczny, na segregacji pewnych jego składników, wykorzystanych następnie jako jądro dalszych czynności kompozycyjnych dzieła. Jest rzeczą zrozumiałą, że przy posługiwaniu się tego rodzaju techniką, nawet gdy przy końcu utworu zachodzi nawiązanie do jego początku, nie niweczy ona podstawowych założeń formy, lecz może być tylko uważana za specjalny rodzaj fluktuacji falowej płaszczyzn. Bach wprawdzie rezygnował z takiego nawiązania prawie zawsze, jednak rezygnacja ta miała głębokie powody, tkwiące nie tylko w historycznym stanowisku preludium jako pierwotnie formy improwizacyjnej, lecz również i w zjednoczeniu go z fugą. Z chwilą odłączenia preludium od fugi i tym samym usamodzielnienia go, nawiązanie takie, czy nawet powrót do pierwotnego ujęcia, bynajmniej nie może wpływać ujemnie na ukształtowanie całości; przeciwnie, ze względów tektonicznych należy je uważać za szczegół dodatni i to bez względu na to, że mamy tu do czynienia z formą opartą na zasadach rozwojowych.

Skoro ujednostajnienie motywiczne odgrywa tak wybitną rolę w preludiach Szymanowskiego, nie trudno się domyślić, że muszą tam przychodzić do znaczenia ***czynniki wariacyjne.*** Ze względu na rodzaj wspomnianej techniki nie mogą one opierać się na przedstawieniu w coraz to nowym ujęciu jakichś dłuższych zamkniętych w sobie odcinków melodyczno-harmonicznych, lecz dotyczą drobnoustrojowej struktury. Jest to szcze-

gół o tyle godny uwagi, że właśnie w formach wariacyjnych epoki romantycznej zauważamy stałe przenikanie ich budowy krótkimi motywami rytmicznymi, które z jednej strony wpływały na zwartość poszczególnych odmian (wariacyj), z drugiej zaś były dogodnym środkiem przy dążeniach ówczesnych do swobodnego, niekrępowanego sposobu wypowiadania się. Dążenia te stały się właśnie głównym źródłem nowej techniki wariacyjnej, oddalającej twórcę od całokształtu tematu, a natomiast zwracającej jego uwagę na pewne tylko szczegóły tematu. W ten sposób temat staje się środkiem dla konstrukcji samodzielnych tworów charakterystycznych, w których jest on odczuwalny tylko retrospektywnie. Bylibyśmy jednak w błędzie, gdybyśmy sądzili, że taka zasada konstrukcyjna opanowuje w całości formę wariacyjną, gdyż nawet na gruncie jednego i tego samego utworu spotykamy się z różnym oddziaływaniem sił tematu, począwszy od zużytkowania go w całości aż do zupełnej jego niwelacji. Pozostaje to oczywiście w związku z ówczesnymi odcieniami stylistycznymi, t. zn. ze zbliżaniem się, ewentualnie z oddalaniem się od klasycznego sposobu ujmowania formy. W wariacjach op. 3 i 10 Szymanowskiego jest zupełnie wyraźnie widoczny proces, biegnący od swobodnego do bardziej ścisłego traktowania formy, co wymownie wskazuje na strefy wpływów, przez które przychodziła wówczas jego twórczość. Droga ta prowadzi u niego od op. 120 Beethovena (t. zn. od wariacyj na temat Diabellego) przez Schumanna do Brahmsa. Chociaż w op. 3 zauważamy w niektórych wariacjach jeszcze zużytkowanie tematu w całości, z nadaniem mu oczywiście odmiennego charakteru kolorystycznego, wskutek wprowadzenia go w głosie środkowym, to jednak ogół wariacyj jest traktowany bardzo swobodnie. Często tylko ogólny przebieg harmoniczny pozostaje w związku z tematem, podczas gdy linia melodyczna jest zupełnie odmienna. Nawet przy budowie motywów czołowych kompozytor w przeważnej ilości wypadków nie posługuje się materiałem z tematu, lecz wprowadza nowe zwroty melodyczne. Charakter ekscentryczny formy wychodzi jeszcze bardziej na jaw, gdy następuje zwężenie treści harmonicznej tematu lub daleko idąca parafraza jego odniesień funkcyjnych. Pomimo tego wszystkiego nie możnaby jeszcze powiedzieć, że siły tematu wyczerpują się zupełnie podczas przebiegu formy. Wspomniane powyżej zużytkowanie w niektórych wariacjach tematu

w całości, tworzy w utworze rodzaj podpory, która chroni formę przed rozpyleniem jej sił tektonicznych. Jednak i wówczas nie traci kompozytor sposobności do wykorzystania kunsztownych środków wariacyjnych, wprowadzając zmiany rytmiczno-metryczne przy równoczesnym użyciu rytmów tanecznych (mazurka, walca).

Zwrot do ściślejszego traktowania formy wariacyjnej zauważamy u Szymanowskiego w op. 10. I w tym utworze ścisłość ta nie polega wyłącznie tylko na kurczowym trzymaniu się całokształtu tematu, lecz na wykorzystaniu jego części, które w interesującym nas ustroju jest istotnie bardzo plastyczne i dozwala każdorazowo na stosunkowo łatwą ich apercepcję. Zaznaczyć należy, że pojęcie „część tematu" ma szeroki zakres, począwszy od zdań tematu aż do jego fraz i motywów. Tworzące się w ostatnim wypadku motywy czołowe, posługują się zazwyczaj pierwszym zwrotem melodycznym tematu, który w toku utworu zatrzymuje pierwotną swą postać, lub jest poddawany zmianom przy pomocy nut przejściowych i figuracji. Ponadto na zwartość formy wpływają środki techniki polifonicznej, które w finale op. 10 doprowadziły do zastosowania fugata, opartego na frazie początkowej tematu.

Podobnie już u „ostatniego" Beethovena, środki polifoniczne i wariacyjne odgrywają u Szymanowskiego wybitną rolę i to nie tylko w pierwszym etapie jego twórczości, ale i później. Wkraczają one zarówno do utworów większych, jak i małych. Nawet na pierwszym cyklu *etiud* (op. 4) wywierają swe piętno, dowodem czego jest etiuda czwarta, będąca formą wariacyjną. Pod względem pianistyczno-technicznym etiudy te nie rozwiązują jednak jakichś nowych problematów, gdyż sprawy takie jak ustawowa rozpiętość rąk, rzuty pozaoktawowe, przebijające następstwo tonów, samodzielna gra w ułożeniu rąk nad sobą, oraz różne kombinacje nierównego podziału zajmowały już poprzedników Szymanowskiego. Znaczenie ich polega raczej na znacznie już rozwiniętej harmonice, dzięki czemu okazują się one poważnym studium przygotowanego dla wykonawców utworów późnoromantycznych.

Pomimo, że obie s o n a t y op. 8 i 21 zaliczyliśmy do pierwszego okresu twórczości Szymanowskiego, to jednak wykazują one pomiędzy sobą wielkie różnice. Na to wpłynęła większa przestrzeń czasowa, która oddziela je od siebie, ponieważ

w międzyczasie zaszły znaczne zmiany w sposobie wypowiadania się kompozytora, dotyczące prawie wszystkich czynników kompozytorsko - technicznych. Niepowstrzymany pęd w dążnościach ewolucyjnych na polu harmoniki wywarł swe piętno zarówno na samą strukturę dźwiękową, jak i na kształtowanie się melodyki. Równocześnie z tym przyszło wydoskonalenie samej faktury technicznej, oraz bardziej indywidualne traktowanie problematów formalnych.

W pierwszej sonacie trzyma się jeszcze Szymanowski dawnego czteroustępowego schematu ze stereotypowym następstwem allegro, adagio, menuet i finale. Forma sonatowa pierwszego allegra traktowana jest tu bardzo ściśle, wprost według „szkolnych zasad". Ustosunkowanie się harmoniczne tematów w ekspozycji odpowiada przyjętym regułom z epoki klasycznej. Samo zaś ich rozprzestrzenienie się dokonuje się za pomocą powtórzeń z częściową tylko zmianą w ich opracowaniu i ujęciu dynamicznym. Nie tylko poszczególne części allegra, ale również i ekspozycji są przedstawione nadzwyczaj plastycznie. W wielkim stopniu wpływa na to zmiana tempa, zachodząca pomiędzy tematem głównym a pobocznym i łącznikiem. Całość jednak nie traci na zwartości, gdyż w łączniku wykorzystuje kompozytor zwroty melodyczne z tematu głównego. Przetworzenie wskazuje na rozwiniętą już technikę tematyczną, jakkolwiek same jej środki są jeszcze dość skromne. Nie zauważamy tam bowiem jakichś bardziej zawikłanych kombinacyj tematycznych, lecz przeciwnie, materjał przedstawiony jest zupełnie jasno tak, że w żadnem miejscu kompozytor nie traci kontaktu z ekspozycją. Również repryza i koda nie odbiegają od przyjętych zasad. Na większą uwagę zasługuje tam przygotowanie tematu pobocznego przez tonację medianty dolnej, co ze względu na sam fakt wychylania w stronę dolno-dominantową jest szczegółem dodatnim. Pierwsze allegro pomimo tej schematycznej budowy posiada jednak cechy romantyczne. Obok melodyki i harmoniki mamy tu na myśli jego wyraz wewnętrzny, nacechowany wielką dozą nieokiełznanej namiętności, który skłonił kompozytora do rozwijania szerszych linij i do stosowania wielkich kontrastów dynamicznych (od *ppp* do *fff*). Poza tym pierwiastki romantyczne zauważamy i w dalszych ustępach sonaty, na co w ustępie drugim wskazuje jego trzyczęściowa forma pieśni z kontrastującą pod względem tonacji, tempa i charakteru częścią środkową,

zaś w finale świadczą o tem występujące tam elementy stopniowania oraz dążności do syntezy materiału sonaty jako całości. Szczegóły te zadecydowały właśnie o ogólnej formalnej dyspozycji fugi. Rozpada się ona bowiem na cztery zasadnicze części, w których rozwiązywane są pewne problematy. W części pierwszej i drugiej stawia sobie kompozytor za zadanie wykorzystanie tych możliwości technicznych, jakie tworzą obydwa tematy wzięte z osobna. Pomiędzy częścią drugą a trzecią zachodzi rodzaj interpolacji — Adagio sostenuto, presto — gdzie pojawia się temat główny z pierwszego ustępu sonaty. Jest to więc pierwszy znak, że zwartość ostatniego ustępu, uzyskana przez zastosowanie jednej z najściślejszych form, nie jest celem samym w sobie, lecz że chodzi tu już o zwartość wyższego rzędu, t. zn. o syntezę materiału tematycznego całego utworu. Rozwój formy w tym kierunku nie ogranicza się jednak do wskazanego przypadku, albowiem po części trzeciej, gdzie nastąpiło zjednoczenie kontrapunktyczne obydwóch tematów fugi, wprowadza kompozytor część czwartą, w której w splotach głosów bierze już udział temat z pierwszego ustępu sonaty, doprowadzając ostatecznie cały utwór do kadencji.

Jakkolwiek by się ktoś odnosił do pierwszej sonaty, to jednak nie mógłby pominąć: jej znaczenia dla dalszego rozwoju tej formy u Szymanowskiego. Zwłaszcza struktura ostatniego ustępu stała się dla niego ważnym wskaźnikiem dla dalszych poczynań w tym względzie. A jest to tym bardziej godne uwagi, że w szybkim tempie wchodził kompozytor w stadium rozwojowe, gdzie z każdej strony działały siły grożące destrukcją. Szymanowski jednak, jak się jeszcze przekonamy, zdołał uniknąć tego niebezpieczeństwa i nawet w najbardziej krytycznych momentach nie zezwolił na rozpłynięcie się formy w labiryntach ówczesnej harmoniki. Konsekwencje, które wysnuła muzyka późnoromantyczna ze zdobyczy harmoniki Wagnera i Liszta, sprawiły, że w wielkich formach stosunki tonalne zaczęły się układać inaczej niż poprzednio. Wzmożona fluktuacja przebiegów funkcyjnych, niedozwalająca na umiejscowienie się tonacyjne ich linij tematycznych, skłoniła kompozytorów do szukania nowych środków statyki harmonicznej. Tego można było dokonać tylko na gruncie ogólnego założenia harmonicznego dzieła, podczas gdy w szczegółach hołdowało ono nadal przyjętym zasadom. W dążeniach tych kryją się właśnie przyczyny, dlaczego Szyma-

nowski wybrał dla swojej drugiej sonaty układ dwuustępowy. Opierając bowiem obydwa ustępy na jednakowej podstawie (A), stworzył mocny fundament dla zawartego w nich materiału. A jednak dzięki temu sam problemat formy nie został jeszcze rozwiązany. Trudności, jakie się tu nasuwały, były wielkie już z tego powodu, że w pierwszym ustępie zastosował kompozytor formę sonatową, t. zn. ukształtowanie, które wyrosło i wykształciło się na gruncie dur-moll. Wprawdzie w interesującej nas sonacie Szymanowski nie zerwał jeszcze z dawnym systemem, niemniej jej struktura harmoniczna wskazuje na zarysowanie się jego podstaw do tego stopnia, że stosunki harmoniczne fakt oparcia części zostały tu zamglone. Postaci rzeczy nie zmienia nawet fakt oparcia obydwóch tematów (głównego i pobocznego) o kontrastujące podstawy tonalne, gdyż siła ich działania jest bardzo słaba z powodu ograniczenia się do łańcuchowych związków funkcyjnych. Nic więc dziwnego, że temat w swym ewolucyjnym stawaniu się podczas przebiegu utworu odchyla się szybko od pierwotnej swej podstawy tonalnej i nie znajduje rzetelnej pomocy we współczynnikach dawnego systemu, jest zdany na własne siły, których poważną ostoją okazuje się wówczas jego struktura melodyczna i specyficzne połączenia harmoniczne. Miało to właśnie ten skutek, że sama technika rozprzestrzenienia tematu zaczyna się oddalać od swego pierwowzoru, a posługując się środkami pracy tematycznej, wprowadza do ekspozycji elementy przetworzenia.

W drugiej sonacie Szymanowskiego cechy te (pojawiające się zresztą już wcześniej u innych kompozytorów), chociaż występują dość wyraźnie, nie zdołały jednak zatrzeć konturów dyspozycji formalnej, co w dodatni sposób wpłynęło na wyrazistość ukształtowania dalszych części formy, t. zn. przetworzenia i repryzy. Że samo allegro, będące właściwie terenem, na którym z nieubłaganą stanowczością dokonywało się potęgowanie woli twórczej, było za ciasne do rozwinięcia możności konstruktywnych sonaty, dowodzi ustęp drugi. Jego *wariacyjna budowa,* zakończona wspaniałą *fugą*, stała się cennym ekwiwalentem za redukcję innych części sonaty, ponieważ z jednej strony zmieściła w sobie dawniejsze jej współczynniki, dzięki grupowemu ujęciu poszczególnych wariacji występują tam np. grupy: allegretto scherzando e capriccioso, tempo di Sarabanda — oczywiście jako wstęp do grupy następującej — tempo di minuetto

i t. d.), z drugiej zaś związała je mocnym łańcuchem tematycznej jedności. A gdy do tego jeszcze dodamy, że i fuga opiera się na tym samym materiale tematycznym, oraz że w celu osiągnięcia idealnej syntezy wprowadził kompozytor w jej zakończenie zasadniczą postać melodyczną tematu głównego z ustępu pierwszego, wówczas zdajemy sobie sprawę, jak odmienna w swej architekturze jest druga sonata Szymanowskiego od układów dwuustępowych, spotykanych w epoce klasycznej i to nawet od tych, które w swym drugim ustępie posługują się formą wariacyjną.

Przestrzeń, oddzielająca drugą sonatę Szymanowskiego od trzeciej, jest terenem, na którym dokonało się ostateczne zerwanie z pojęciami dawnego systemu tonalnego. Do tego stanu poprowadziły przybierające coraz bardziej na siłach przejawy absolutnej dźwiękowości, kładące główny nacisk na samą wartość brzmieniową dźwięku, a nie na jego związki zależnościowe. Droga ta jest u Szymanowskiego dość zawiła, gdyż nie odrazu przechylił się w stronę muzyki francuskiej, lecz przez jakiś czas pozostawał jeszcze nadal pod wpływem muzyki niemieckiej. Z tej też przyczyny nie mniej intensywnie przeżywał kryzys chromatyki, kiedy to bezwzględna supremacja prowadzących zaczęła godzić w samą siebie i w końcu doprowadziła do ich skostnienia. Wprawdzie skostnienie to było niedwuznacznym wskaźnikiem, że i tu muzyka zaczyna działać swemi wartościami czysto dźwiękowemi, ale dźwiękowość ta znajdowała się jeszcze w zbyt płynnym stanie, by mogła zdobyć się na pokonanie materiału i na ujarzmienie go w właściwych dla niego formach. W tym dopiero momencie zwrócił się Szymanowski w stronę *impresjonizmu,* tworząc swe ***Metopy*** op. 29, ***Maski*** op. 34, oraz ***sonatę*** op. 36. Nie trzeba jednak sądzić, że wpływ Debussy'ego i jego następców był tak silny, by nie zezwolił mu na kształtowanie się indywidualnego stylu, ponieważ Szymanowski przejął się tylko ich ogólnymi, podstawowymi założeniami, w szczegółach zaś przemawia swym własnym językiem. Co więcej, zbiera on tu i ówdzie rzucone wątki zdolne do rozwoju i nadaje im bardziej plastyczny wyraz, tworzy pomost, prowadzący do *najnowszych* kierunków w muzyce. Przejawiająca się wówczas reakcja przeciw dynamizacji muzyki zwróciła jego uwagę na metopy, t. zn. na płyty kamienne ozdobione wysokorzeźbą, znajdujące się na fryzach doryckiego stropu. Stąd więc obraz wyspy Syren, czy portrety Kalipso i Nauzykai — to nie realistyczne sceny z przy-

gód Odysseusza, lecz już tylko ich odbicia uskutecznione w dziełach sztuki, gdzie zakute w materiale martwym postacie mityczne mogą zmieniać swój wyraz zależnie od natężenia światła i cieni. W tym właśnie tkwi główna podstawa nowego sposobu kształtowania, dotycząca nie tylko samego kolorystycznego traktowania muzyki z wysunięciem barwy dźwiękowej na pierwszy plan, lecz również wpływająca na jej strukturę formalną, a nawet i na sposób pojmowania praw tonalnych. Lśniąca mnogością swych barw paleta kompozycyjna dzieła, tworzy nowe możliwości dla konstrukcji akordów, nie stawiając w tym kierunku prawie żadnych ograniczeń, byle tylko stosowane środki nie mijały się ze swym celem. Wysunięcie jednak na pierwsze miejsce czynnika barwy miało ze względów tektonicznych tę ujemną stronę, że groziło rozpyleniem materiału. Dla pokonania wynikających stąd trudności pomocną okazała się sama dźwiękowość, albowiem dźwięk, działający swą substancją na pewnej przestrzeni, nabiera zwolna statycznego charakteru, doprowadzając utwór do rozpadnięcia się na szereg płaszczyzn brzmieniowych. Pod względem technicznym wyróżniamy tu konstelacje utrzymujące się na jednym poziomie lub sukcesywne, zmieniają-

1. L'ile des Sirenes op. 29, 1, t. 14-17.



ce swe pierwotne miejsce. Ponadto zauważyć należy, że w odnośnych wypadkach dana konstelacja nie musi ograniczać się tylko do jednego dźwięku, lecz może składać się z kilku akordów, pomiędzy którymi powstaje specyficzny stosunek dźwiękowy, zyskujący na swym znaczeniu i wyrazistości dzięki powtórzeniu.

Do umiejscowienia materiału przyczyniają się również skojarzenia bitonalne, występujące u Szymanowskiego bardzo wyraźnie, tworząc niekiedy jednolitą plamę barwną.

2. Calypso op 29, 2. t. 2-5.



Wskazane powyżej środki techniczne mają znaczenie i dla struktury formalnej, ponieważ przyczyniają się do jasnej dyspozycji jej składowych części. Ogólnie przyjęło się mniemanie, że impresjonizm przyniósł ze sobą zniekształcenie formy, wskutek przewagi barwy nad rysunkiem. Ujmowanie takie jest wynikiem zbyt ścisłego przenoszenia pojęć z zakresu samego *malarstwa* na teren rozpatrywań teoretycznych, dotyczących impresjonizmu *muzycznego*. Przy dokładnej jednak analizie nawet utworów Debussy'ego zauważamy, że pomimo jego dążności do osiągnięcia łagodnego przejścia, nie zawsze rezygnował z wyrazistości

konturów formy i w wielu wypadkach posługiwał się ukształtowaniami, dającemi się zupełnie łatwo sprowadzić do form znanych. U następców Debussy'ego, a szczególnie u Szymanowskiego, technika łagodnego przejścia schodzi na dalszy plan tak, że wkońcu zjawiają się znowu silne kontrasty. Nie pozostają one jednak w sprzeczności z podstawowymi założeniami impresjonizmu muzycznego; przeciwnie, przyczyniają się do podkreślenia intensywności kolorytu dzieła, a ze względu na samą strukturę formalną są w wielkim stopniu zjawiskiem dodatnim. W swym drugim okresie Szymanowski prawie nigdy nie rezygnuje z czynności konstruktywnych, dotyczących formy, wynikiem czego są ukształtowania zbliżone do ronda lub do formy dwuczęściowej i trzyczęściowej. Zwłaszcza w tych ostatnich zauważamy nadzwyczaj kunsztowną fakturę, która z jednej strony przyczynia się do jednolitości utworu, z drugiej zaś tworzy możliwości dla powstawania coraz to nowych kombinacyj kolorystycznych. A jest to tym bardziej zadziwiające, że obydwie te cechy schodzą się w jednym punkcie, mianowicie na gruncie wspólności materiału tematycznego. Szymanowski bowiem opiera często budowę dalszych części swych utworów na materiale ich części poprzednich, a zmiany w jego opracowaniu, jakie w takich wypadkach zachodzą, dają w rezultacie nowe oświetlenie kolorystyczne.

Z podobnymi zagadnieniami konstrukcyjnymi spotykamy się nie tylko w Metopach i Maskach, ale również w *trzeciej sonacie*. Nadzwyczaj sprzyjającym temu warunkiem okazała się ówczesna dekadencja formy sonatowej, gdzie zatarła się granica pomiędzy jej dawnymi współczynnikami. ponieważ technika przetworzenia opanowała zupełnie ekspozycję i repryzę. Stąd więc skojarzenia melodyczno - harmoniczne, występujące w charakterze tematów i łączników, zmieniają w trakcie narastania formy swoją postać bez względu na miejsce i znaczenie, jakie dawniej posiadały. W swej architektonice sonata ta, będąca w zasadzie tworem jednoczęściowym, zawiera jednak wszystkie części składowe dawniejszej jej formy, gdyż rozpada się na cztery główne części, z czego część pierwsza jest daleko idącą modyfikacją formy sonatowej, zaś części dalsze występują w zastępstwie ustępu powolnego, scherza, oraz finału. który w tym wypadku przyjmuje — podobnie jak w poprzednich

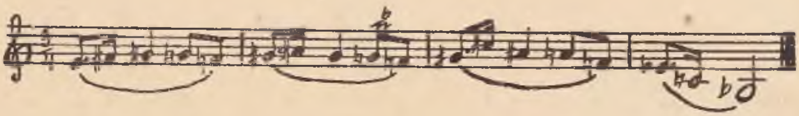
sonatach — formę *fugi*, posługującej się materiałem z części pierwszej, dzięki czemu całość jest ujęta w silne ramy.

Nowe zdobycze na polu harmoniki wpłynęły nie tylko na zmianę założeń tonalnych omówionych utworów, lecz również przyniosły ze sobą nowe trudności wykonawcze, powiększając tym samym zakres problematów pianistyczno - technicznych. Fakt ten skłonił Szymanowskiego do napisania *etiud* op. 33. Tam poruszył on najbardziej aktualne szczegóły techniczne, wynikające z rozszerzenia ilości materiału dźwiękowego, oraz wprowadzenia nowych środków harmonicznych, albowiem zarówno spotęgowana częstotliwość w następstwie różnych tonów, jak i wszelkie równoległości (np. sekund i septym), symetryczne akordy, oraz skojarzenie bitonalne wymagały specjalnej aplikatury. Błędem jednak byłoby mniemanie, że wartość etiud tych polega wyłącznie tylko na ich znaczeniu pianistycznym. Jako całość przedstawiają sobą cykl po mistrzowsku skomponowanych miniatur o wysokich zaletach artystycznych.

Stan, jaki osiągnęła muzyka Szymanowskiego w drugim okresie jego twórczości, dowodzi, że pozostawał on jeszcze ciągle na drodze poszukiwań. Wprawdzie melodyka uwalnia się już wówczas częściowo od naleciałości chromatyki niemieckiej, lecz kontury jej linij są często zaciemniane, a nawet wręcz przerywane wskutek przewagi czynników harmonicznych. Harmonika zaś kładzie główny nacisk na kolorystykę brzmieniową, co wkońcu doprowadziło do nadmiernej hipertrofii dźwiękowej, objawiającej się w zespoleniu wielkiej ilości różnych tonów w jednym akordzie. A wpływ jej okazuje się tak wszechwładny, że nawet do jej usług dostosowuje się poniekąd i struktura formalna. Nic więc dziwnego, że dalszy rozwój w tym kierunku okazał się niemożliwy. Przeistoczenie, jakie niebawem dokonało się wyszło — podobnie jak u Strawińskiego i Bartóka — od strony muzyki *narodowej* i to pojętej bardzo głęboko, bo sięgającej aż do prasił etnicznych. Najwymowniejszym objawem tego są wprawdzie *„Harnasie"*, jakkolwiek i na terenie muzyki fortepianowej niemniej intensywnie ujawnił Szymanowski swe dążenie w tym kierunku przez stworzenie *mazurków* op. 50. Zachodzące tam zmiany dotyczą prawie wszystkich elementów muzycznych. W melodyce zauważymy zwrócenie bacznej uwagi na zwartość linij, oraz na ich symetryczną odpowiedniość. Chromatyka (w dawnym znaczeniu) ustępuje miejsca nowej diatoni-

ce. Podkreślamy „nowej" z tego powodu, ponieważ nowe ujmowanie tonalne dopuszcza, obok stosowania dawnych skal, również wprowadzenie uszeregowania materiału, wykraczającego poza siedmiostopniowość, przyczym sama dyspozycja tego materiału jest w swym wyrazie odmienną od dawnych skojarzeń chromatycznych.

3 Mazurek op. 50, 5, t. 1-4.



Harmonika zaś przy oszczędności swych środków jest nacechowana wyrazistością współczynników nowej tonalności *), której przejawy są już zupełnie widoczne. Ona to, wykorzystując przejawiające się już w poprzednim okresie dążenia centralistyczne, zamanifestowała przede wszystkim ześrodkowanie materiału na poszczególnych płaszczyznach utworu. Wskutek tego przychodzi do znaczenia nowy rodzaj dynamiki, który powstaje przez oddziaływanie na pewnej przestrzeni oporu, jaki stawia substancja ześrodkowanego materiału. A ze względu na to, że sam fakt istnienia zjawiska oporu wymaga jeszcze działania przeciwnej mu siły, pojawiają się też czynniki, które dążą do jego przełamania. Tworzy się więc znowu gra ścierających się wzajemnie sił. Jest ona jednak odmienną od dawnej, ponieważ pierwotnie przebieg tej gry wychodził z ruchu (t. zn. od dominanty jako zasadniczej przyczyny przejawów energetycznych) i prowadził do punktu spoczynku (t. zn. do toniki jako skutku tejże przyczyny), dziś zaś jest odwrotnie. Ześrodkowanie przyjmuje zasadniczo dwie formy: linearną i współbrzmienną. W pierwszym wypadku posługuje się kompozytor linią melodyczną opartą na specyficznym uszeregowaniu materiału, przy czym prawie z reguły stosowane są powtórzenia tych samych następstw interwałowych, dzięki czemu umiejscowienie materiału przybiera zupełnie realny kształt.

---

*) Sprawą nowej tonalności zajmuję się dokładniej w części I swych „*Studiów nad twórczością K. Szymanowskiego*" p. t. „Problem tonalny w Słopiewniach (op. 46)" pom. w „Polskim Roczniku Muzykalogicznym", tom II, 1936 r.

4. Mazurek op. 50,4. t. 1-4.



Ponadto w mazurkach spotykamy skojarzenia bitonalne, przybierające właściwości ześrodkowania. Nie jest to już jednak bitonalność w pełnym znaczeniu tego słowa, gdyż właściwe wartość tonalna takiego skojarzenia nie polega na selektywności jego składników, lecz przeciwnie na ich integralnym zespoleniu. Szczególnie plastycznie występuje to wówczas, gdy zachodzi zjednoczenie obydwóch form ześrodkowania, t. zn. linearnej i współbrzmieniowej.

5. *Mazurek op. 50, 7 t. 1-5.*



Współbrzmieniowa forma zesrodkowania występuje zazwyczaj pod postacią zwartego akordu, powtarzanego stale na pewnym odcinku. Jako wyłączny środek ześrodkowania występuje ona u Szymanowskiego rzadziej, ponieważ przeważnie jednoczy on — podobnie jak w powyższym przykładzie — obydwie formy razem. Wsamym przebiegu przełamywania oporu należy od-

różnić od siebie dwie fazy: dążność do przełamania i przełamanie właściwe. Pierwsza faza ma miejsce na samej płaszczyźnie ześrodkowującej, kiedy to pojawiają się tony lub współbrzmienia niebiorące udziału w centralizacji, które są właśnie wyrazem dążenia do przełamania oporu. Rolę taką w przykładzie 4 spełnia postęp akordów (As + es + b) < (ges + des + as) < (As + es + b). Samo przełamanie zachodzi tylko w chwili przejścia z jednej ześrodkowującej płaszczyzny do drugiej. Jego działanie jest zatem czasowo bardzo ograniczone.

Ostatni okres twórczości Szymanowskiego charakteryzuje *zwrot do prostoty*, objawiający się we wszystkich głównych czynnikach muzycznych, t. zn. *melodyce, harmonice* i *formie*. W tej ostatniej wpada odrazu w oczy przejrzystość w dyspozycji jej części mniejszych i większych. W mazurkach nie starał się Szymanowski o stworzenie dla nich jakiegoś nowego typu formalnego, lecz posłużył się już gotowym wzorem, który pozostawił po sobie Chopin. W czasach obecnych, kiedy to ciągle jeszcze trwają poszukiwania formy nowej takie rozwiązanie zagadnienia należy uważać za najbardziej właściwe.

Dr. Stanisław Furmanik

MUZYKA W FILMIE

Muzyka nie jest elementem konstytutywnym filmu. Znaczy to, że, jeżeli z przedstawienia filmowego wyeliminujemy muzykę, film nie przestanie być sobą. Bowiem materialną, techniczną „istotę" filmu stanowią dwa czynniki: projekcja obrazów na ekran i „fotografia ruchu". Czynnik pierwszy był znany znacznie wcześniej przed umiejętnością dokonywania zdjęć ruchu. W roku 1640 jezuita Kirchner wynalazł swą czarodziejską latarnię. Zasada tej czarodziejskiej latarni, wyjąwszy udoskonalenia techniczne samego aparatu projekcyjnego, pozostała bez zmiany do dzisiejszego dnia w filmie.

Czynnik drugi, „fotografia ruchu", przechodził znaczną i w niektórych momentach zasadniczą ewolucję. Zaczęło się od przypadkowego wynalazku „ożywionego rysunku". Uczony angielski John Herschel (syn słynnego astronoma) urządzał dla

dzieci b. ciekawe zabawki. Oto na jednej stronie ćwiartki papieru rysował np. klatkę, a na drugiej ptaszka. Kartkę puszczał w ruch wirowy i ze „zlania" się dwóch rysunków otrzymywał jeden: ptaszka w klatce. Gdy jednak pewnego razu narysował budę psią z pustym otworem i samą głowę psa, obliczoną tak, by przypadała ona na miejsce okrągłego otworu budy; gdy te rysunki puścił w ruch, ze zdumieniem spostrzegł, że zamiast jednego syntetycznego rysunku, otrzymał złudzenie ruchu, polegające na tym, że pies wsuwał i wysuwał głowę z budy. Wiadomość o tym „ożywionym rysunku" zainteresowała przede wszystkim uczonych, ale wkrótce i na rynku poczęły ukazywać się zabawki na tym oparte. Z czasem ten efekt stereoskopijny połączono z projekcją rysunków za pośrednictwem latarni czarnoksięskiej. Gdy wynaleziono fotografię, oczywiście musiała nasunąć się myśl, by zamiast rysunków ręcznych, wprowadzić fotografię przedmiotów. Robiło się to tak. Zwykłym aparatem fotograficznym zdejmowano np. tańczącą parę w sześciu pozach, dających w sumie jeden obrót walca. Odpowiedniej wielkości diapozytywy umieszczało się w aparacie projekcyjnym. Fotografie, puszczone w ruch i rzucone na ekran, powtarzając się w kółko, dawały złudzenie tańczącej pary. Nie była to jeszcze jednak „fotografia ruchu". Dopiero zastosowanie taśmy w aparacie do zdjęć, stworzyło techniczny fundament pod dzisiejszy aparat filmowy. Dalej to już kwestia udoskonaleń wynalazku i przystosowywania go do wymagań teatru świetlnego.

Jak widać z tego sumarycznego ujęcia historii aparatu, sztuka filmowa nie ma nic wspólnego w „istocie" swej z muzyką. Między poezją np. i muzyką taka wspólnota czy pokrewieństwo istnieje. Zarówno brzmienie słów, jak i brzmienie tonów muzycznych należy do tej samej kategorii zjawisk akustycznych. Między filmem a muzyką stosunek ten nie zachodzi.

Tak było w filmie niemym, powiedzą mi, sprawa uległa zmianie w filmie dźwiękowym. Naprawdę jednak, istota rzeczy i tutaj nie uległa zmianie. Film dźwiękowy dokonał tylko ściślejszej synchronizacji dwóch odrębnych czynników: imaginatywnie ujmowanych obrazów na ekranie i brzmień muzycznych. Odrzuciwszy „towarzystwo" muzyki, nie przekreślamy samego obrazu filmowego, poprostu wracamy do filmu niemego. Film dźwiękowy, wprowadziwszy reprodukcję brzmień i szmerów niejako

w „środek" obrazu filmowego, rozszerzył tylko (ale ze względu na trudności techniczne i zwęził zarazem) możliwości zdjęć (analogicznym rozszerzeniem są próby filmu barwnego), ale istoty filmu nie zmienił.

Muzyka więc jest czynnikiem heterogenicznym w filmie. W filmie niemym stanowiła czynnik towarzyszący, a w dźwiękowym, nabrawszy możliwości (bo nie konieczności) czynnika składowego, wzbogaciła synkretywny charakter sztuki filmowej.

Jeżeli tak jest, czem sobie wytłumaczyć nieodparte przeświadczenie, że muzyka w doznawaniu sztuki filmowej odgrywa tak poważną rolę, urasta do czynnika zasadniczego? Piszący te słowa przeżył w „epoce" filmu niemego krótkie, lecz wstrząsające chwile. W jednym z kin warszawskich, gdzie zamiast orkiestry używano specjalnego typu organów, zdarzyło się, że w pewnym momencie muzyka przestała rozbrzmiewać. Czy organy się zepsuły, czy zaszło coś innego, dość, że przez pewien czas obrazy przepływały po ekranie w ciszy, w pustej, ciemnej, olbrzymiej hali. Pogodna atmosfera doznania (ze względu na treść filmu) przekształciła się nagle w coś upiornie fantastycznego, gdy muzyka na nowo zaczęła grać, wszystko wróciło do porządku. Jeżeli siłę opisywanego wrażenia policzyć na karb subjektywnej wrażliwości piszącego te słowa, to i tak przykład ten będzie zastanawiającą ilustracją znaczenia muzyki w doznawaniu sztuki filmowej.

Chociaż muzyka nie stanowi czynnika konstytutywnego filmu, jednak jej konieczna „obecność" w czasie oglądania filmu ma swe uzasadnienie, wynikające z pewnych swoistych właściwości sztuki filmowej. Trzeba się nad tym zastanowić. Co ma przed oczyma rzeczywiście widz filmowy, gdy siedzi w ciemnej sali kinoteatru? Ma przed sobą biały ekran i przesuwające się po nim czarno-białe fantomy (dziś często i kolorowe). To jest naprawdę. Widz jednak ujmuje te fantomy jako przedmioty, ludzi, zwierzęta, pejsaże, czuje się świadkiem zdarzeń, przeżyć i t. p. Coś podobnego zachodzi i przy czytaniu powieści, gdy czytelnik ma przed sobą bezpośrednio pewną ilość kartek zadrukowanego papieru. Różnica jednak, między innymi, polega na tym, że czytelnik widzi to wszystko „przed oczyma duszy", zaś widz filmowy jakby bezpośrednio oczyma ciała. Świat, który widzimy na ekranie, wyjąwszy filmy naukowe lub reportaże filmowe, jest światem imaginatywnym. Charakter tego imagina-

tywnego świata filmu uwydatni się ostrzej, gdy zestawimy go ze światem sceny. Widz teatralny np. spostrzega rzeczywiste przedmioty, rzeczywistych ludzi, rzeczywiste ruchy, widz kinowy ma tylko złudzenia ruchu, przedmiotów i ludzi. Chociaż przestrzeń sceniczna i filmowa różnią się od przestrzeni rzeczywistej, jednak różnią się zasadniczo między sobą. Widz teatralny oddzielony jest od przestrzeni scenicznej bardzo ostro, scena to sen, widownia to jawa. Widz teatralny ogląda widoki na scenie z jednego stanowiska, nie może np. widzieć przedmiotów i z przodu i z tyłu, nie może znaleźć się wśród nich. Widz filmowy przeciwnie, chociaż nie zmienia miejsca, spostrzega tak jakby zachodził i z tyłu i z przodu przedmiotów, może je widzieć i z góry i z dołu, może się znaleźć jakby pośród nich. Podobnie różnią się czas sceniczny i czas filmowy. Gdy czas tego, co się dzieje na scenie pokrywa się mniej więcej z czasem rzeczywistym, a tylko w przerwach między odsłonami może przebiegać szybciej lub wolniej, w filmie czas jest zupełnie niezależny od czasu rzeczywistego. Te i inne właściwości świata filmowego składają się na jego imaginatywność, a raczej odwrotnie, to imaginatywny charakter świata filmowego sprawia, że i jego czas i przestrzeń, i wszystko, co w tym czasie i przestrzeni zachodzi, jest inne od rzeczywistości, chociaż wygląda bardziej rzeczywiście niż w teatrze.

Aby widz filmowy mógł w pełni i w sposób niezamącony doznawać wrażeń sztuki filmowej, musi zająć postawę imaginatywnego spostrzegania. Rolę bodźca, który zmusza widza do zajęcia tej postawy, odgrywa ciemność, panująca na sali kinoteatru. W ciemnościach znika rzeczywisty świat, uwaga widza skupia się wyłącznie na fali ekranu i poddaje się jego wymowie. Ale ciemność tylko wtrąca widza w ów stan imaginatywnego spostrzegania. By ten stan utrzymać i kontynuować, potrzebna jest właśnie muzyka. Dlaczego muzyka? Możnaby co do tego poprzestać na intensywnym przekonaniu, umocnionym przez dotychczasowe rozważania, spróbujmy jednak dokopać się do bardziej przekonywujących uzasadnień.

Imagitatywne przedstawienia przedmiotów nie wyczerpują „treści" utworu filmowego. Przesuwające się na ekranie obrazy stanowią swojego rodzaju język, którego znaczenie i sens musi widz odczytać. Ta intellektualna funkcja rozumienia znaczeń „wyrazów" języka filmowego wchodzi w skład przeżyć widza.

Jednak myśl jest w bardzo małym stopniu dziedziną filmu. To jej niezbędne granum w filmie ciemnym zastępowały napisy słowne, a w dźwiękowym treść niektórych wypowiedzi bohaterów. Film jest przede wszystkim sztuką wzruszeń i emocyj, którą widz uświadamia sobie, odczytując wymowę gestów, mimiki i całych sytuacyj. Otóż tutaj zbliżamy się do muzyki i odkrywamy wewnętrzne pokrewieństwo między nią i filmem. Bowiem treścią muzyki są również przede wszystkim nastroje.

Widz filmowy, odczytując „wyrazy" języka filmowego, dowiaduje się, jakie uczucia przeżywają bohaterowie. Te uczucia są dla niego przedstawione t. z. iż widz wie, że ktoś te uczucia przeżywa, ale sam ich nie doznaje i nie musi doznawać.

Muzyka zaś posiada w wysokim stopniu zdolność wzbudzania w słuchaczu samym przeżyć uczuciowych (a więc nie przedstawionych tylko, ale bezpośrednio, osobiście przeżywanych). Dźwięki jednak nie nazywają po imieniu uczuć wyrażanych przez utwór muzyczny, pobudzają tylko ogólną dyspozycję do tych przeżyć, wytyczają niejako bezimienne perspektywy dla nich. Gdy więc widz filmowy ma przedstawienia „konkretnych", oznaczonych uczuć, a równocześnie sam pod wpływem muzyki zaczyna „wibrować" uczuciowo, te dwie linie przeżyć zlewają się ze sobą z łatwością i powstaje psychologiczny konglomerat, jak gdyby widz osobiście przeżywał to, co i bohaterowie. Jednym słowem muzyka umożliwia estetyczne wczuwanie się, współżycie w zdarzeniach imagitatywnego filmu. Gdy jej zabraknie, ów świat pryska, uwaga widza, chociaż nie rozprasza się na zjawiska świata rzeczywistego dzięki panującej ciemności w sali, jednak nie może utrzymać się dłużej w postawie imaginatywnej w stosunku do tego, co ma bezpośrednio przed oczyma. Płaskie czarno-białe cienie przedmiotów i ludzi nie są w stanie was pociągnąć, zainteresować, jeżeli ów „nerw" wczuwania się niepodsycany, przestanie działać. W teatrze np., chociaż wiemy, że umierający na scenie bohater, to naprawdę aktor X, który po skończeniu przedstawienia pójdzie spać do domu, jednak rzeczywistość postaci ludzkiej utrzymuje naszą iluzję. W kinie mamy do czynienia z czystą iluzją i właśnie trzeba jej dodać trochę „krwi", by nie oddziaływała na nas jako czyste złudzenie, lecz jako rzeczywistość artystyczna. Ową krwią filmu jest muzyka.

Muzyka, uruchamiająca naszą „wibrację" uczuciową, wywołu-

je ciągi swobodnych skojarzeń obrazowych. I tu właśnie doznanie widza, sprowokowane przez muzykę, styka się ze spostrzeganymi na ekranie obrazami, które również mają w wysokim stopniu charakter przepływających ciągów, drgających i nieustannie zmiennych. I. Ehrenburg nazwał dowcipnie film „fabryką słów". Istotnie, widz filmowy, zagłębiony w fotelu kinoteatru, gdy go otoczą ciemności i odseparują od świata rzeczywistego, nie ma potrzeby tracić wysiłku na wytwarzanie wizyj sennych i marzeń, otrzymuje je niejako w stanie gotowym do spożycia. Wiadomo zaś, jak „marzycielską" sztuką jest muzyka. Ona to właśnie sprawia przede wszystkim, że ów dziwaczny, z punktu widzenia rzeczywistości, materiał cieniów staje się gotowym pokarmem, nasycającym głód swobodnego marzenia.

Tak więc, chociaż muzyka nie należy do czynników konstytutywnych filmu, jednak jej rozbrzmiewanie stanowi niezbędny *warunek* doznawania utworu filmowego.

Szkic niniejszy nie dotykał zupełnie praktycznej strony zagadnienia, indywidualnych wypadków stosowania muzyki w utworach filmowych. Bowiem głos w tej sprawie mają przede wszystkim muzycy, szczególnie zaś ci z pośród nich, którzy pracują w „branży" filmowej. W szkicu niniejszym chodziło przede wszystkim o rozważania ogólne i zasadnicze. Jednak i one pozwalają wysnuć pewne, nie to zasady, sztywne i niezmienne prawidła, lecz konsekwencje, które musi sobie uświadamiać kompozytor filmowy, jeśli chce być w zgodzie z „duchem" filmu, lub widz czy krytyk, jeśli chce trafnie osądzać wartość artystyczną danego dzieła.

Muzyka jest warunkiem koniecznym pełnego doznawania filmu, ale i zarazem czynnikiem w pewnym sensie obojętnym. Zachodzi tu coś podobnego jak w tańcu. Tańczącym osobom można grać w kółko kilkanaście taktów, aż do znudzenia dla osoby postronnej, tańczący będą jednak zadowoleni. Bowiem ich uwaga, ich centrum przeżycia, skupia się na ruchach i emocjach, związanych z ruchami, a muzyka niezbędna jako nieustający bodziec, dochodzi do świadomości, ale zbliżając się po obwodowej linii zasięgu promienia uwagi. Podobnie przy doznawaniu filmu. Widz kinowy uświadamia sobie, że muzyka rozbrzmiewa, zdaje sobie nawet sprawę ze zmian intensywności brzmienia i barwy instrumentów, czy też ich zespołu, ale rzadko

wie i zapamięta, co było grane. Jego uwaga skupia się przede wszystkim na treści wizualnej obrazy i wszystko ma mu pomagać w tym właśnie kierunku. To też, gdy muzyka w jakiś sposób wysforuje się na plan pierwszy, bez uzasadnienia rozrywa jedność doznania. Muzyka jest obojętna dla widza kinowego, nie w tym jednak znaczeniu, że może tam sobie „brzęczyć" byle co i byle jak. Chodzi po prostu o to, by treść muzyczna wiązała się nie tyle z zewnętrzną, wizualną stroną utworu filmowego, lecz z warstwą znaczeń i sensów, do których dochodzi widz przez odczytywanie „wyrazów" języka filmowego. W praktyce spotykamy się często z odstępstwem od tej naturalnej „zasady". W jednym rosyjskim filmie (Złote jezioro) mamy taki moment. W łożysku strumienia górskiego, pod wielkimi skałami, pracują robotnicy — kopacze złota. Rozbijają skały, wydobywają kamienie i muł z dna strumienia, by cały ten materiał rzucić na wielką płuczkę, oddzielającą złoto od innych cząstek materii. Sam wizualny materiał obrazu pozwala domyślać się widzowi (naturalne skojarzenie akustyczne) dźwięku kilofów, łopat, łańcuchów, całego rytmicznego „szmeru" pracy. Muzyka w tym momencie wszystko to odtwarza, stosując onomatopeję dźwiękową i rytmiczną. Kompozytor, jak widać, poszedł po najpłytszej linii dostosowania się do całości, uzmysławiając to, co i tak jest domyślne, a zapominając o tym, że ten moment obrazowy nie jest sam dla siebie, ale zawiera i treść wewnętrzną, wyznaczoną przez poprzednie czynniki fabularne i nastrojowe. W rezultacie muzyka „włazi" słuchaczowi w centrum jego świadomości, rozbijając jego uwagę i drażni snobizmem banalnie zastosowanego „modernizmu" muzycznego.

Ten sposób stosowania muzyki w filmach bywa częsty i z reguły wypada fałszywie.

Bywają zresztą wypadki odwrotne t. z. gdy muzyka powinna się wiązać tylko z treścią zewnętrzną, wizualną obrazu i zastosowanie jej wypada fałszywie. W krótkometrażówce polskiej, odtwarzającej widoki i pracę w kopalni bazaltów w Janowej Dolinie na Wołyniu, bardzo pięknym obrazom (amfiteatralna ściana skał, wyglądających jak las kolumn, obalanie takiej kolumny na ziemię, ruch maszyn, ludzi i t. p.) towarzyszy muzyka. Rozbrzmiewa jakiś banalny, o nikłej masie dźwiękowej, walczyk wiedeński. Znów zasadnicze „nieporozumienie" i iry-

tujące rozbicie jedności doznania widza. Zresztą, nie ma takich kombinacyj, których nie możnaby wykorzystać jako efekt artystyczny (np. w celu podkreślenia humoru, komizmu), ale zawsze musi być spełniony zasadniczy warunek: artysta powinien być w zgodzie z naturalnymi właściwościami materiału, poddać się im, by zapanować nad nimi i celowo wykorzystać.

Inaczej przedstawia się rola muzyki w tych filmach dźwiękowych, w których stanowi ona element nie towarzyszący, lecz składowy. Z fabuły wynika, że np. bohater w pewnym momencie śpiewa, lub brzmi muzyka, bo rzecz dzieje się w czasie koncertu i t. p. Tutaj muzyka nie jest już obojętna w opisanym wyżej sensie. Widz słyszy i śledzi melodię, lub rozwijający się pochód dźwięków. W olbrzymiej produkcji, jaką rozwija kinematografia światowa, z tego wielkiego zamętu poczynają się wyłaniać jakieś zarysy rodzajów filmowych, układają się zręby konwencji filmowej. Być może, że narazie w tej krystalizacji działają nie tyle immanentne siły sztuki filmowej, lecz prosty nawyk. Odczuwamy w mniejszym stopniu sztuczność niektórych kombinacyj, lub przeciwnie, znajdujemy argumenty na uzasadnienie jakichś szczególnie rażących sztuczności, bośmy się już z filmem dźwiękowym oswoili. W każdym razie wśród tych zarysów widnieje i zarys jakiejś „opery" filmowej. Osiągnięcia dotychczasowe są raczej opłakane pod każdym względem, exemplum sfilmowana „Halka" Moniuszki i modne przeróbki starych operetek. Wszystkie te poczynania popełniają jeden zasadniczy błąd, wprowadzając do filmu teatr. Zasadniczo jednak rzecz jest możliwa i zdaje się, że film ze swymi kolosalnymi możliwościami technicznymi i finansowymi lepiej zrealizuje wagnerowski ideał sztuki, niż to uczynił teatr.

Ale największą przyszłość ma chyba muzyka w filmie abstrakcyjnym. Stanąć ona tutaj może jako czynnik równorzędny obok materiału wizualnego. Drobną próbką tego i raczej przeczucie przyszłości dał u nas krótki film Temersonów p. t. „Zwarcie". Zasadniczo film miał zadanie dydaktyczne: pouczyć i przestrzec przed krótkimi spięciami w przewodach elektrycznych. Ten cel jednak spalił na panewce. Autorzy ograniczyli do minimum treść realistyczną w filmie, wyolbrzymiając natomiast celowo fotogeniczność martwych przedmiotów i udział fal świetlnych najrozmaiciej rytmizowanych.

W połączeniu ze specjalnie napisaną muzyką, której płynna struktura synchronizuje ze strukturą obrazu *), całość w wielu swych momentach czarowała swą niematerialną wizyjnością.

Michał Kondracki.

OPERA WARSZAWSKA

Jej przyszłość, zadania i możliwości rozwoju.

Walka, tocząca się pomiędzy 16 kandydatami na stanowisko dyrektora opery stołecznej, została zakończona zwycięstwem Jerzego Mazaraki, który otrzymał dzierżawę (niestety, tylko dzierżawę) Teatru Wielkiego na przeciąg lat kilku.

Jest to właśnie najsmutniejsze — że gmach operowy na placu Teatralnym w Warszawie, ma być ciągle objektem dzierżawnym, że się go wynajmuje — prawie jak zwykłe mieszkanie, budkę z papierosami lub sklep. Cudów musiałby dokazać każdorazowy dzierżawca, dyrektor-lokator magistracki, aby przy pomocy posiadanych (również wynajmowanych) rekwizytów teatralnych i niewystarczającej subwencji, móc zapełnić co wieczór salę publicznością, wystawiać przytym wartościowe dzieła sztuki, opłacać orkiestrę, śpiewaków i personel techniczny; w dodatku nietylko nie stracić na tym interesie, nie „dołożyć" do niego, ale jeszcze wyjść na tyle obronną ręką, żeby prowadzić dalsze sezony bez widma bankructwa. Jaką drogą można, wystawiając tanim kosztem opery (nie operetki) i przy rekordowo niskich gażach artystów dawać jaknajlepsze przedstawienia i zyskać tym uznanie u publiczności? Odpowiedź na to pytanie powinien nam dać nowy dyrektor opery — J. Mazaraki. Jeśli potrafi wybrnąć z niesłychanie trudnego zadania, jakiego się podjął, podźwignie upadającą placówkę, a z nią razem i całą polską kulturę operową oraz dobre imię warszawskiego baletu. Jeśli się załamie, zbankrutuje, czy pójdzie po linji najmniejszego oporu — zaprzepaści dzieło naprawy sztuki operowej w stolicy

---

*) Muzykę do filmu „Zwarcie" skomponował Witold Lutosławski.

i powiększy smutne szeregi tych, co już przed nim operę naszą „kładli."

Na razie stwierdzić trzeba, że opera, jako widowisko sceniczne, przechodzi ciągle jeszcze ostry kryzys artystyczny i że tylko nadzwyczaj świeże, żywe i nowe rozwiązanie tego problemu, może postawić operę z powrotem na nogi.

Przykrym jest ciągłe powoływanie się na przykłady zagraniczne, ale trudno się powstrzymać w pewnych wypadkach od porównań, które mogą nasuwać zbawienne wnioski o sposobach ratowania upadającej sztuki operowej w Polsce. Jakimi drogami rozwijają się teatry operowe w innych krajach? Wysiłki w tej dziedzinie są trojakiego rodzaju: odświeżenia repertuaru, odnowienia inscenizacji i pomocy finansowej państwa.

Odświeżenie, a właściwie odmłodzenie repertuaru operowego i baletowego, odbywa się już to drogą zamówień nowych widowisk scenicznych u żyjących kompozytorów, już wystawieniem gotowych napisanych dzieł współczesnych. W Niemczech poza Wagnerem gra się setki oper i baletów współczesnych kompozytorów niemieckich, zamówionych nietylko przez dyrekcje poszczególnych teatrów operowych (których jest przeszło 60—we wszystkich większych miastach niemieckich) ale i przez Ministerstwo Propagandy.

W Polsce ten problem pobudzenia rodzimej twórczości operowej mógł by zostać rozwiązany inaczej. Jeżeli ustali się nareszcie na przeciąg kilku lat ciągłość dyrekcji teatru operowego w Warszawie, można by pomyśleć o ogłoszeniu konkursu na stworzenie nowych polskich dzieł operowych, konkursu, który przede wszystkim będzie gwarantował w y s t a w i e n i e dzieł nagrodzonych w najbliższych latach na scenie operowej. Jednym bowiem z najważniejszych bodźców pomyślnego rozwoju twórczości scenicznej, jest możność ujrzenia i usłyszenia przez autora swego dzieła na scenie. Do powstania udanego dzieła scenicznego potrzebny jest własny zmysł sceny u kompozytora i — dobre libretto. Jako wniosek z tego — trzeba rozpisać wstępny konkurs na najlepsze polskie libretto operowe. Tematów z życia polskiego mamy nieprzeliczone mnóstwo. Można by położyć nacisk na libretto o treści historycznej — naprz. Zborowski, Obrona Częstochowy, Żółkiewski, Czarnecki, Stefan Batory, lub przeróbki literackie — Pan Tadeusz, lub dzieje Zagłoby. Można by wykorzystać dla celów operowych słynne

a piękne legendy ogólnopolskie o Panu Twardowskim, diable Borucie, lub regionalne — o Janosiku, Lajkoniku; obrzędy: Dyngus, Śmigus, Kupała, Sobótki, Dożynki, wreszcie zupełnie odłogiem leżącą wdzięczną dziedzinę oper dla dzieci (które mogą w razie trafnego ujęcia — liczyć na szczególne powodzenie i frekwencję, zarówno dzieci, jak i ich opiekunów i rodziców lub młodzieży szkolnej). Doskonałym tematem oper dziecięcych są popularne bajki o Czerwonym Kapturku, kocie w butach, scenki z życia zwierząt, odpowiednio opracowane, wreszcie różnorodne tematy dowolne z życia młodzieży.

Jest to program kilkuletni, jak to widać z tych luźnie rzuconych projektów — i bardzo rozległy, mogący nietylko dostarczyć na długi okres czasu materiału scenicznego dla kompozytorów, ale i przyczynić się radykalnie do przełamania kryzysu operowego i wzbudzenia nowej fali zainteresowania polską sceną operową. Potrzeba tylko inicjatywy i wytrwale prowadzonej systematycznej akcji — a wyniki nie każą na siebie długo czekać. Jeszcze skuteczniejszą okazała by się taka akcja, gdyby została wspólnie prowadzona przez trzy dyrekcje oper: warszawskiej, poznańskiej i lwowskiej pod egidą Ministerstwa Wyznań R. i O. P.

Drugim kardynalnym warunkiem egzystencji teatru operowego i powodzenia oper jest ich nowe ujęcie sceniczne przez fachową teatralną reżyserię. Trzeba już raz na zawsze nieodwołalnie skończyć z przeżytym ośmieszonym i absurdalnym szablonem operowym z epoki weryzmu. Nie można dzisiejszemu słuchaczowi bezkarnie kazać oglądać naiwne bajeczki, o wydzierających się na cały głos umierających na scenie ludziach, pokazywać mu uciekających przed pościgiem, lecz kręcących się na miejscu zbrodniarzy i wogóle cały ten zbiór realistycznych nonsensów, zwanych „akcją operową". Tu potrzebna jest gruntowna reforma, zupełnie na innych założeniach oparta reżyseria, kompletna zmiana ustosunkowania się autorów do swych ról. I znowu w tym wypadku trzeba się uciec do przykładu z zagranicy. Wystarczy jako na wzór wskazać na inscenizację oper w Salzburgu, na reżyserię Reinhardta, na sceny włoskie i niemieckie. Oddawna już zaczęto tam traktować poważnie kwestje reżyserii oper. Dążono przede wszystkim do uproszczenia nieprawdopodobnych sytuacji scenicznych, do zastąpienia pewnych realnych momentów akcji — symbolami. Po-

myślano również o nowych rozwiązaniach dekoracyjnych. Dzięki temu stare opery odzyskały swe utracone szanse utrzymania się w repertuarze, a nawet stały się magnesem, ściągającym publiczność, ciekawą nowego ujęcia teatralnego ogólnie znanych widowisk. Również i u nas nikogo już się nie zainteresuje przedstawieniem Rigoletto, Traviaty lub Manon w „krajowej" obsadzie śpiewaczej, jeżeli nie będzie ono pierwszorzędnie wyreżyserowane, od A do Z zrekonstruowane, w każdym szczególe przemyślane, uprawdopodobnione, artystycznie podciągnięte. Trudno się dziwić publiczności, która nie chce oglądać okropnych , po amatorsku granych szmir operowych (w dodatku jeszcze bardzo często fatalnie śpiewanych) jeżeli, — naprz. jak jest w Warszawie, — ma w tym samym gmachu obok na scenie Teatru Narodowego doskonałe widowiska na europejskim poziomie utrzymane.

O ile wiadomo, to na tę stronę przedstawień operowych nowy dyrektor opery warszawskiej skierował swoją uwagę. Jak słychać ma on zamiar zaangażować szereg pierwszorzędnych reżyserów teatralnych i powierzyć ich dyscyplinie losy dotychczas chaotycznie się miotających po scenie śpiewaków operowych. Czy materiał aktorski, rekrutujący się z szeregów tych śpiewaków okaże się podatnym do różnorakich eksperymentów scenicznych? Do tego zagadnienia należy się odnieść z dużą rezerwą, jeżeli wziąść pod uwagę, że nowy personel Teatru Wielkiego składa się w znacznym stopniu z dawnego „rutynowanego" pokolenia atuorskiego, częściowo zaś z młodych, ale już mocno zmanierowanych przez niewłaściwe nauczanie w Konserwatorium, sił śpiewaczych.

Trzecim warunkiem naprawy sztuki operowej w Polsce — to zagadnienie funduszów. Skąd czerpać pieniądze na prowadzenie opery na właściwym poziomie? I tu znów po raz trzeci trzeba się uciec do przykładów z zagranicy. Pierwsza lepsza opera niemiecka w Hamburgu jest instytucją państwową, otrzymującą milion marek niemieckich subwencji rocznie plus cała orkiestra na żołdzie państwowym. Nie trzeba przypominać, że takich oper jest w Niemczech kilkadziesiąt, w malutkiej Czechosłowacji — kilkanaście, a że w Sowietach teatry i twórczość operowa cieszą się specjalnymi względami czynników rządowych i wyjątkową opieką państwa, które w rozwoju sztuki widzi szczególny atut propagandowy.

W Polsce opera, ani sztuka operowa nie może liczyć w obecnych warunkach na żadne poparcie ze strony rządu ani na żadną opiekę ze strony państwa. Poprostu jest pozostawiona własnemu losowi. Zarząd Miejski miasta stoł. Warszawy również od dawna umył ręce i zrzekł się prowadzenia tak deficytowej imprezy jak teatr operowy, dzierżawiąc jedynie gmach, z dodatkowej pewnej subwencji, wypłacanej na doraźne prowadzenie sezonu.

Czy stan taki może potrwać długo? Bez wątpienia — nie. Albo na placu Teatralnym w Warszawie w gmachu byłego Teatru Wielkiego trzeba będzie otworzyć operetkę lub kino — albo też... Nie przesądzajmy sprawy co do przyszłych losów opery warszawskiej. Miejmy nadzieję, że p. Jerzy Mazaraki okaże się owym mężem opatrznościowym, który swe zaloty z Syreną uwieńczy jakimś trwałym sukcesem. Nie życzymy p. Mazarakiemu małżeństwa ze zwodniczą istotą o rybim ogonie, ale pragniemy szczerze dla niego jak największego posagu.

Miejmy trochę wiary i optymizmu: może najgorsze lata i najcięższy okres w dziejach Teatru Wielkiego jest już poza nami. Może powoli zacznie on wracać do swego dawnego rozkwitu, jak za rządów dyr. E. Młynarskiego.

Lepiej się jednak zadużo odrazu nie spodziewać, żeby potem nie mieć przykrych zawodów. Jeżeli przewidująca i roztropna gospodarka dyr. Mazaraki zacznie wydawać plony to jeszcze obecne pokolenie będzie uczestniczyło w ich zbiorach.

Stanisław Szpinalski.

MIGAWKI Z PODRÓŻY DO AMERYKI

Gdy się mówi o Ameryce — to przeważnie ma się na myśli jakąś „ziemię obiecaną, do której jeździ się po dolary... Z tym „jeżdżeniem po dolary" to nie jest tak najprościej. Sądzę, że zainteresują czytelników „Muzyki Polskiej" mniej znane szczegóły organizacji życia muzycznego w Stanach Zjednoczonych.

Aby otrzymać wizę wjazdową do Stanów, trzeba mieć kontrakt, opiewający na sumę, którąby usprawiedliwiała, że się tak wyrażę, całą wyprawę. A więc: muszą być pokryte koszty podróży (karta okrętowa winna być zapłacona w obie strony) koszta utrzymania i t. d. Konsul o s o b i ś c i e rozmawia z petentem, bo chce sobie wyrobić zdanie o każdym, kto chce jechać.

Na statku, przed dopłynięciem do N.-Jorku, otrzymuje się niezliczone kwestionariusze do wypełnienia. W tym miejscu trzeba podkreślić, że o ile kiedyś jechało się do Stanów bez jakichkolwiek dokumentów, o tyle teraz powódź wszelkiego rodzaju „papierków" poprostu zatruwa życie podróżnemu. Musi on odpowiadać na takie pytania: *czy nie jest bigamistą, czy nie żywi uczuć gwałtownych w stosunku do rządu Stanów Zjednoczonych, czy nie siedział w więzieniu i t p.* Przy lądowaniu rozmowa z urzędnikiem imigracyjnym obraca się wokół podobnych mniejwięcej zagadnień.

Artysta może sobe zaangażować „specjalistę" od formalności celnych i paszportowych jeżeli oczywiście ma na to pieniądze. Taki pan, który po angielsku nazywa się c u s t o m b r o k e r, zna przepisy lepiej, niż sami urzędnicy. Asystuje przy rozmowie z urzędnikami, załatwia sprawy celne i instaluje „delikwenta" w hotelu. Takie, jak się to mówi „zdjęcie" ze statku kosztuje około 25 dolarów. Dość zabawny wypadek zaszedł trzy lata temu ze znaną pianistką austriacką Poldi Mildner, która, wezwana przez agenta nowojorskiego, jechała do Stanów bez kontraktu jako turystka. Gdy statek przybył do portu, Poldi Mildner oświadczyła, że jest pianistką. Zrobił się dramat! Władze nie chciały jej wpuścić pod pozorem, że artystka jest muzykiem orkiestrowym. Ta kategoria muzyków od dawna bowiem nie ma prawa wjazdu do Ameryki. Wówczas „custom broker" zmusił całą komisję do wysłuchania małego recitalu w salonie okrętowym i przekonawszy w ten sposób władzę, że Poldi Mildner jest artystką estradową uzyskał dla niej pozwolenie na wylądowanie.

Teraz kilka słów o agentach koncertowych.

Praktycznie rzecz biorąc, każdy prawie agent amerykański jest tylko ekspozyturą „Concert department" jednego z dwu wielkich koncernów radiowych: „Columbia Corporation" lub „National Broadcasting Company" i pracuje w porozumieniu z takowymi. Każdy artysta, który chce coś zrobić w Ameryce m u s i mieć swego agenta. Agent ma dość duże uprawnienia w stosunku do osoby artysty. Na przykładzie wygląda to w ten sposób.

Powiedzmy, że pan X zostaje zaangażowany do Ameryki na dwa miesiące. Po dwuch miesiącach, gdy już wszystkie jego zobowiązania są wypełnione, chce sobie pan X pozostać jeszcze w Ameryce na dwa tygodnie, jako turysta. Otóż, o przedłużenie pozwolenia na taki pobyt musi się artysta zwrócić do władz za pośrednictwem swego agenta, który opiniuje w tej sprawie. Jeżeli agentowi z tych czy innych powodów n i e d o g a d z a, by artysta został jeszcze te dwa tygodnie w Stanach — władze o d m ó w i ą pozwolenia. Jeżeli zaś agent się zgodzi, to i pozwolenie będzie.

Dalej — agent, który poraz pierwszy wprowadza danego artystę na rynek amerykański, ma rozmaite prawa zastrzeżone na czas dłuższy. Na przykład. pan X odbywa tournee z kontraktem pana Z. Kontrakt się skończył i pan X wyjechał. W następnym sezonie inny agent chce angażować pana X. Tutaj jest delikatny moment: nowy agent musi otrzymać pozwolenie pana Z na angażowanie tego artysty. Najczęściej kończy się to w ten sposób, że dawny agent otrzymuje jakiś określony procent od dochodów artysty. Chodzi o to, że w takich wypadkach stary agent ma prawo p i e r w s z e ń s t w a wobec artysty, którego on właśnie p o r a z p i e r w s z y do Stanów sprowadził.

Jak widzimy, sprawy te nie są takie proste; wymagają ze strony artysty bacznej uwagi i znajomości przepisów — inaczej można narazić się na wiele przykrości i strat.

Zupełnie odmienna od naszej jest organizacja Radia w Ameryce. Radio jest w zasadzie bezpłatne. Niema abonentów, jak u nas. To też, poza nielicznymi wyjątkami, wszystkie koncerty radiowe, a raczej artyści, płatni są przez t. zw. „sponsorów". Instytucja „sponsorów" jest bardzo ciekawa. Są to albo osoby prywatne, albo instytucje, lub przedsiębiorstwa przemysłowo-handlowe. Przeważnie chodzi w tych wypadkach o reklamę. Radio ma zwykle listę artystów, którzy pracują dla danej kompaniii („Columbia" czy „NBC.").

Oczywiście niezmiernie trudno jest dostać się na taką listę.

Otóż taki „sponsor" przychodzi do dyrekcji Radia i mówi, że chciałby mieć raz czy dwa razy w tygodniu koncert, reklamujący jego zakład. Wówczas dyrekcja proponuje mu artystów, którzy, oczywiście, występują w swoim repertuarze. Najważniejszym momentem jest to, że po koncercie speaker ogłasza, iż produkcja odbyła się dzięki firmie takiej a takiej (the concert is sponsored). Orkiestra Stokowskiego grała na przykład kiedyś dla „Lucky Strike" (fabryki papierosów).

„Sponsor" płaci za koncert dyrekcji Radio, która skolei płaci artyście. Stawki i honoraria są oczywiście zależne od rangi artysty oraz „sponsora". Znakomitymi „sponsorami" są: H. Ford, który ma zresztą na stałym utrzymaniu „Detroit Symphony Orchestra" i u którego na słynnych koncertach reklamowych, t. zw. „Sunday Ford Hour", grają artyści tej miary, co Hofmann i Rachmaninow; „Maxwell Coffee" (ogromne towarzystwo handlu kawą) „Lucky Strike" i t. p. Trzeba przyznać, że aczkolwiek taka organizacja powoduje czasem nielitościwą wprost konkurencję i daje okazję do wyzysku artystów, prowadzi jednak do niezwykłej selekcji sił artystycznych. Dzięki temu programy amerykańskie stoją prawie zawsze na bardzo wysokim poziomie.

Przechodząc do koncertów publicznych trzeba zaznaczyć, że w większych miastach organizacja ich opiera się na tych samych mniej więcej podstawach co u nas, natomiast na prowincji koncerty publiczne organizowane są przeważnie przez kluby muzyczne, które posiadają stałe abonamenty. Dzięki nim kluby nie troszczą się o frekwencję i mogą działać zupełnie swobodnie.

Angażowanie artystów odbywa się wyłącznie przez Nowy Jork i dlatego właściwie trzeba mieć jak już wspomniałem swego stałego agenta, któryby stale troszczył się o reklamę i trzymał rękę na pulsie spraw danego artysty. Powszechnie się w Ameryce mówi: by zrobić karierę w Stanach i dostać dobry kontrakt, trzeba być „sprzedanym" z Nowego Jorku.

Szkolnictwo muzyczne w Ameryce jest zorganizowane w ten sposób, że naszemu konserwatorium odpowiada ich Wydział Uniwersytetu (każdy Stan ma swój uniwersytet), t. zw. Uniwersytecka Szkoła Muzyczna („Universite School of Music"). Poza tym istnieją niezliczone prywatne szkoły muzyczne o lepszym lub gorszym poziomie artystycznym.

Dwie czy trzy szkoły muzyczne prywatnych fundacyj stoją na rzeczywiście bardzo wysokim poziomie. Jedna z nich to „Curtis Institut" w Filadelfii,

gdzie dyrektorem jest Józef Hofmann i gdzie wykładał ś. p. Emil Młynarski; druga zaś to „Julliard School of Music" w Nowym Jorku, gdzie uczył ś. p. Paweł Kochański.

Wyrobienie publiczności amerykańskiej, mogącej od pół wieku słuchać tylko najlepszych artystów, jest tak wielkie, że dziś niekoniecznie już trzeba mieć markę europejską, by zdobyć imię i rozgłos w Stanach. Przykłady Leopolda Stokowskiego, Lily Pons (znakomitej francuskiej śpiewaczki) oraz Lawrence'a Tibbett'a (amerykański Szalapin) są dość przekonywujące.

SPRAWOZDANIA

Czudowski Tadeusz: *Organizacja i kształcenie zespołów śpiewaczych.* Wyd. Instytut Oświaty Dorosłych. Warszawa, 1936, str. 104.

Taki tytuł nosi praca wydana przez Instytut Oświaty Dorosłych w Warszawie. W naszej literaturze muzyczno-pedagogicznej, zbyt jeszcze ubogiej, podobnej pracy nie posiadamy. Z tym większą radością należy powitać książkę T. Czudowskiego, która dzięki zwartemu, rzeczowemu ujęciu, będzie dla niejednego dyrygenta chóru naprawdę przewodnikiem, czego pragnienie wyraża autor w przedmowie. T. Czudowski, na stu przeszło stronach swej książki, w rozdziale „Zagadnienie organizacji chóru" w sposób przekonywujący kreśli rolę chórów, ich wartość nie tylko artystyczną, lecz kulturalną i społeczno-wychowawczą.

Wnikiliwie charakteryzuje postać dyrygenta i słusznie podkreśla konieczność posiadania przez niego „zalet muzyka, nauczyciela i wychowawcy". Przy omawianiu „Kształcenia chóru" autor metodycznie stopniuje obszerny materiał od podstawowych elementów muzycznych, do wymowy włącznie. Cały szereg dobrze przemyślanych przykładów popiera słuszność stanowiska, przy rozważanych zagadnieniach. Po rozpatrzeniu środków wyrazu: „tempo", „dynamika", „słowo", przechodzi do ostatniej części „Wybór utworu" dając bardzo cenne wskazówki, kórymi kierować się powinien niedoświadczony dyrygent. W rozdziale tym czytamy: „Zagadnienie wyboru utworu ujmować należy nie tylko od strony artystycznej wartości pieśni, lecz również od strony dydaktycznej, odgrywającej tu rolę nie mniej może ważną i zasadniczą". Nie uronimy nic z całości poruszanego tematu, znalazł autor miejsce na omówienie polskiej twórczości chóralnej począwszy od XV w. do chwili obecnej. Szeregiem przykładów, uprzednio omówionych, zamyka T. Czudowski swą pracę. O poważnym stosunku autora do omawianej pracy, świadczy jego sumienność w opracowaniu najdrobniejszych szczegółów, włącznie do komentarzy. W załączonym „Dodatku" zainteresowany dyrygent znajdzie wykaz podręczników, dzieł muzycznych, instytucji śpiewaczych, wydawnictw i firm księgarskich znajdujących się w większych miastach Polski.

Omawiana książka niewątpliwie znajdzie się w ręku każdego dyrygenta chóru i nauczyciela śpiewu w szkołach ogólnokształcących, gdyż jednemu wykaże popełniane błędy, a drugiego zachęci do pracy nad sobą.

Instytut Oświaty Dorosłych w Warszawie, wydając pracę T. Czudowskiego, dał dowód, że jest instytucją żywą i docenia ten odcinek pracy w ogólnym zasięgu swej działalności. Na podkreślenie zasługuje staranne i estetyczne wydanie.

W. Laski

B ą c e w i c z G r a ż y n a: *Temat z wariacjami* na skrzypce i fortepian. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej 1936 r. str. 14.

Bacewiczówna to kompozytorka o dobrze już nam znanym obliczu twórczym, organicznie zrośnięta z muzyką współczesną. Nie należy do skrajnego kierunku tej muzyki, który zresztą wśród młodych kompozytorów polskich niewielu ma zwolenników, lecz zaliczyćby ją można według wprowadzonego kiedyś przez Kondrackiego rozróżnienia do „modernistów — tradycjonalistów". Ten nawskroś nowoczesny zresztą tradycjonalizm młodej kompozytorki obiawia się i w jej ostatnio wydanych wariacjach na skrzypce i fortepian. Harmonia tego utworu utrzymana jest naogół w kategoriach tonalności, pewne „radykalizmy", śmiałe połączenia czy dysonanse mają za zadanie jedynie wzbogacenie tonalności, służą jako kontrast do harmonii zaasdniczej, pomimo czasowego pozornego oddalania się od osi tonalnej oś ta cały czas w świadomości słuchacza istnieje. Jest to nowocześnie przetworzona, jakby „kubistyczna" tonalność pełna przytym budzącej zaufanie prostoty. Ta prostota oraz ludowy charakter tematu (odznaczającego się dość niespodziewaną budową formalną) podkreślają ideową zależność utworu od ostatniego okresu twórczości Szymanowskiego. Zarzucićby można wariacjom, że ich prostota harmoniczna i tonalność bywa niekiedy już trochę przesadna, granicząc z niewybrednością. Niezbyt ciekawą harmonicznie wydaje się np. wariacja 3-a, a pod względem faktury — wariacja 6-a (początek — temat w basie). Niezależnie jednak od tych niewielkich skaz w całości „Wariacje" to utwór udany, obfitujący w pomysłowość fakturalną, pisany z gruntowną znajomością obu instrumentów. Szczególnie pomysłowa i efektowna jest partia skrzypcowa, to też utwór ten napewno znajdzie się w repertuarze niejednego skrzypka.

Stefan Kisielewski

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Mamy w tym sezonie dwie orkiestry symfoniczne, dające publiczne koncerty. Mianowicie, orkiestra Polskiego Radia, która dotąd była dla Filharmoników jedynie „radiowym rywalem", wystąpiła na szerszą arenę. Raz na miesiąc w sali „Roma" mają się odbywać publiczne koncerty symfoniczne.

Inauguracja już się odbyła i trzeba przyznać, że pierwszy występ Orkiestry Polskiego Radia na otwartej estradzie wypadł zupełnie dobrze. Ten stosunkowo młody zespół pod względem brzmienia, zgrania się i dyscypliny zbiorowej przewyższa wyraźnie zdekompletowaną w tym roku orkiestrę Filharmoniczną. Jest to przede wszystkim rezultatem systematycznej pracy ze stałym dyrygentem, jakkolwiek nie należy też zapominać, że członkowie nowej orkiestry nie są zmuszeni do borykania się z temi trudnościami, na jakie narażony jest zespół filharmoniczny.

Pewne zastrzeżenia budził program koncertu inauguracyjnego. Dyrekcja programowa Radia jak zwykle obawiała się nadmiaru poważnej muzyki i w rezultacie nadała koncertowi charakter zbyt popularny. Chyba Polskiemu Radiu nie zależy tak bardzo na przyciąganiu szerszych rzesz publiczności, żeby obniżać w ten sposób poziom repertuarowy. Poprostu szkoda tak dobrego i poważnego zespołu dla wykonywania Suity *l'Auberta* „Noc zaczarowana", skleconej z motywów chopinowskich, bardzo niestylowo zinstrumentowanych, albo dla akompaniamentu arii operowych lub „Poloneza" Wieniawskiego .Zawiódł też „Taniec z Maroszaku" *Kodalyego*, stanowiący w dorobku świetnego kompozytora węgierskiego kompozycję mało oryginalną. Dobrym punktem programu były jedynie utwory *Prokofiewa:* „Symfonia klasyczna" i „Marsz" z opery „Miłość do trzech pomarańcz", które należą do kategorii nielicznych dzieł dostępnych dla szerokiej publiczności a jednocześnie wartościowych i oryginalnych.

Zdaje mi się, że byłoby bardziej celowym, aby orkiestra Polskiego Radia, mająca lżejsze od orkiestry filharmonicznej warunki pracy, była użyta do kultywowania dosyć u nas dotychczas zaniedbanej dziedziny muzyki nowszej, byśmy przynajmniej na tej drodze mogli się poznać z głośnymi „sensacjami" współczesnymi, o których u nas głucho i wykonanie których w Filharmonii wobec niemożności urządzania większej ilości prób z przyjezdnymi dyrygentami i wobec trudności z materiałem nutowym jest częstokroć uniemożliwione. Solistkami koncertu w „Romie" były pp. E. Umińska i S. Zawadzka.

W Filharmonii odbyły się trzy koncerty, którymi dyrygowali kolejno: Z. Latoszewski, Yssay Dobrowen i Lovro Matacic. Dobrowen, występujący w Warszawie poraz pierwszy, w pełni potwierdził swoją sławę europejską. Okazał się równie dobry w muzyce rosyjskiej, wymagającej od interpretatora wielkiego temperamentu uczuciowego, jak też w muzyce klasycznej (Haendel), którą potraktował wprawdzie bardzo indywidualnie, ale zachowując w całej czystości styl epoki. Latoszewski, poprawny w utworach Noskowskiego, Karłowicza, Różyckiego, nie był na poziomie przy interpretacji „IV Symfonii' Szymanowskiego. Znany już z występów zeszłorocznych Matacic miał okazję do wyładowania swego bujnego temperamentu w poemacie symfonicznym Gotovaca „Kolo", w „Uczniu czarnoksiężnika" Dukasa i w szczególnie mu odpowiadającym „Koncercie na orkiestrę" Kondrackiego. Wykonaniem „Symfonii g-moll' Mozarta i akompaniamentu do „Koncertu skrzypcowego" Beethovena dowiódł jednak, że umie poskromić swój rozmach i dać interepretację powściągliwą i stylową.

Wśród solistów na pierwsze miejsce wybił się niezrównany skrzypek wę-

gierski Józef Szigeti, którego wykonanie „Koncertu" Beethovena było jednym z piękniejszych jakie w ostatnich latach w Warszawie mogliśmy słyszeć. Niezwykła szlachetność tonu, powściągliwy liryzm, nieskazitelna, ale nie efekciarska technika, powaga koncepcji, złożyły się na wykonanie naprawdę bardzo piękne.

Prof. Turczyński odniósł duży sukces w „Fantazji polskiej" Paderewskiego, natomiast był trochę zanadto wirtuozem w „IV Symfonii' Szymanowskiego, która, moim zdaniem, wymaga mniej pianistycznego traktowania fortepianu. Ceniony u nas pianista Egon Petri nie mógł w pełni pokazać swych zalet artystycznych w nieodpowiednim dla niego „III koncercie" Rachmaninowa. Utwór ten wymaga efekciarstwa; w uczciwej, „klasycznej" interpretacji Petriego zbyt widoczne stają się wady tego pustego, zamało prawdziwej muzyki zawierającego dzieła.

W programach koncertów filharmonicznych daje się zauważyć pomyślna zmiana. Koncert inauguracyjny zawierał „IV Symfonię" Szymanowskiego, wkrótce potym usłyszeliśmy „Koncert na orkiestrę" Kondrackiego, zapowiedziana jest „Uwertura" Palestra oraz szereg „pierwszych wykonań" kompozytorów polskich i zagranicznych. Jeżeli ta tendencja do ożywienia programów, cechować ma cały nowy sezon, należy zmianę stanowiska dyrekcji programowej przywitać z prawdziwą radością. Wprawdzie orkiestra symfoniczna bardzo nie popisała się w „Symfonii" Szymanowskiego, ale już poziom wykonania „Koncertu' Kondrackiego był znacznie wyzszy. „Koncert" ten jest pierwszą nowością symofniczną sezonu. Klasyczny w tytule i schemacie formalnym, utwór ten jeśli idzie o ogólny charakter i o fakturę jest zupełnie nowoczesny o typowym dla Kondrackiego obliczu i żywiołowej rytmice i dynamice, jędrnej tematyce, nawet w „klasycznym koncercie" nie wolnej od reminiscencji folklorystycznych (III część), barwnej, miejscami nawet bardzo jaskrawej instrumentacji. Ciekawy jest „romantyzm" środkowego „Grave". Część ostatnia, najbardziej interesująca pod względem pomysłów polifonicznych i instrumentacji, jest, pomimo szybkiego tempa i żywiołowej dynamiki, trochę za rozwlekła, dzięki czemu mąci się przejrzystość formy. W każdym jednak razie utwór ten jest cenną pozycją w dorobku kompozytorskim Kondrackiego.

Po za tym usłyszeliśmy na koncercie inauguracyjnym utwory Noskowskiego, Paderewskiego, Karłowicza, Różyckiego, dla których bardzo na niekorzyść wypadło zestawienie z Szymanowskim. Koncert Dobrowena (Haendel, Czajkowski, Rachmaninow) był najmniej ciekawy pod względem programowym, natomiast zupełnie dobrze ułożony był program ostatniego koncertu, o którym wspomniałem, omawiając występ Matacica.

Sezon w Konserwatorium otworzył doskonale rozwijający się i zdobywający sobie coraz poważniejsze miejsce w muzyce polskiej Henryk Sztompka. Usłyszeliśmy też obu polskich laureatów zeszłorocznego konkursu wiedeńskiego: W. Jędrzejewską i W. Małcużyńskiego. O bujnym talencie świetnie zapowiadającego się i pod wieloma względami już skończonego artysty, Małcużyńskiego miałem już okazję pisać, natomiast występ Jędrzejewskiej zawiódł nieco nadzieje. Pomimo ładnego, chociaż trochę płaskiego głosu i zewnętrznej muzykalności, śpiew jej nie porywa słuchaczy. Interpretacja

jej, poprawna i w zasadzie słuszna, zdaje się nie mieć wewnętrznego „pokrycia", wygląda na powierzchowną i nauczoną.

Z artystów zagranicznych nie poznaliśmy nikogo specjalnie wybitnego. Kulturalna śpiewaczka fińska Anne Antti muzykalnie odśpiewała dosyć obszerny program, zawierający wiele utworów fińskich. Zdolny skrzypek jugosławiański W. Winterfeld poza ładnym tonem i pewnością techniczna nie przedstawił nic szczególnie interesującego, zwłaszcza że miał dosyć banalny program.

Wszystkie koncerty, urządzane przez Tow. Wydawnicze Muz. Polskiej są obecnie organizowane przez „Ormuz", co też wpłynęło na pewną zmianę charakteru repertuarowego. Audycje Tow. Mił. dawnej Muzyki nie będą teraz poświęcane wyłącznie muzyce dawnej, lecz będą również zawierały utwory nowsze i zupełnie współczesne. Inowacji tej zawdzięczamy umieszczenie już w programie drugiej audycji „II-go kwartetu" kompozytora czeskiego Bohusława Martinu. jednego z ciekawszych dzieł we współczesnej literaturze kwartetowej. Ta jędrna i orzeźwiająca muzyka bardzo dodatnio kontrastowała z przerafinowaniem i chwiejnością formalną „Sonaty" Debussyego na flet, altówkę i harfę. Z programu pierwszej inauguracyjnej audycji Ormuzu na wyróżnienie zasłużyły przede wszystkim bardzo piękna „Suita" Telemanna oraz koncert na sopran, orkiestrę smyczkową i organy Szarzyńskiego: „Jesu, spes mea".

W audycjach następnych zapowiedziane są pierwsze wykonania utworów Ekiera i Maciejewskiego. Wkrótce rozpoczynają się audycje Tow. Muzyki Współczesnej. W Filharmonii niemal każdy koncert zawiera nowy utwór. Może tą drogą pójdą również publiczne koncerty radiowe. Zdaje się on stwarzać dla muzyki współczesnej zupełnie niezłe horoskopy i pozwala spodziewać się, że pod tym względem w naszym życiu muzycznym zostanie przywrócona równowaga między muzyką dawną a nową.

Konstanty Régamey

KRAKÓW

Początek sezonu koncertowego zapowiadał się beznadziejnie. Dopiero 20 września rozpoczęło swą działalność Stowarzyszenie Młodych Muzyków występem Marii Bilińskiej i Stanisława Mikuszewskiego. Oboje ci wykonawcy znani są publiczności z licznych koncertów w Krakowie i w całej Polsce, także z transmisyj radiowych. Głównymi punktami programu była I-sza Sonata Milhauda i Suita Debussyego. Koncert ten był pierwszym z cyklu stałych audycyj niedzielnych. Kierownictwo Stowarzyszenia postawiło sobie za zadanie podniesienie poziomu repertuaru, stałej bolączki naszych wykonawców. W związku z tym wykluczone zostały z programów kompozycje ograne, będące, nawet mimo swej wartości, prawdziwą plagą dla bywalców koncertowych. Nowość tę przyjęto z uznaniem, uwzględnienie utworów interesujących a mało znanych, zaczerpniętych tak z literatury dawnej jak i współczesnej (zwłaszcza polskiej) stało się dużą siłą atrakcyjną dla publiczności. Dowodem tego było również zainteresowanie recitalem pianistki N. Hublerowej, której program nie był tylko pretekstem do popisu wirtuozowskiego, lecz dał słuchaczom pełną satysfakcję artystyczną. Inne impre-

zy w tej sali, to recitale śpiewacze J. Kozaka (baryton) i A. Bieleckiego (tenor).

Ruchliwy Kameralny Zespół instrumentalny Tow. Muzycznego, pozostający pod kierownictwem Franciszka Nierychły idzie po podobnej linii wytycznej, dając w swych programach wyłącznie niemal utwory wykonywane po raz pierwszy w Krakowie. Ostatni koncert, poświęcony twórczości Mozarta prowadził wysoce utalentowany młody muzyk Adam Rieger. Był to jego pierwszy występ publiczny, występ po kilkuletniej przerwie, gdy występował jeszcze jako student klasy dyrygentów krakowskiego Konserwatorium. Okres ten nie był stracony, p. Rieger wykazał oprócz dawnej sumienności, pogłębienie swego talentu. Solistką koncertu była ceniona także i po za Krakowem pianistka Olga Martusiewicz.

Po tych skromnych ilościowo początkach nastąpiła przeszło tygodniowa cisza, aż nagle oba krakowskie biura koncertowe zapowiedziały sporo atrakcyj. Na pierwszy ogień poszedł Egon Petri. Znakomity pianista, ogromnie lubiany przez naszą publiczność, ukazał po kilkuletniej nieobecności w Krakowie, nową stronę swego talentu: inne jak dotąd, nadzwyczaj interesujące trakowanie barw dźwiękowych. Na pozostałe zapowiedziane koncerty czekamy.

Opera krakowska przechodzi obecnie kryzys. Po wystawieniu w ciągu września i początku października „Opowieści Hoffmanna", „Poławiaczy pereł", „Pajaców" i „Carmen", od dwóch tygodni przerwała swa działalność. Przyczyną są podobno tarcia między wykonawcami a kierownictwem. Muzykalny Kraków oczekuje zakończenia tego konfliktu.

W. M. L.

POZNAŃ

W tym roku pierwszy raz miał Poznań sezon letni w postaci koncertów popularnych na otwartych estradach, z początku w Ogrodzie Zwierzynieckim, a później w parku Wilsona, w nowo zbudowanej, bardzo ładnej, choć zupełnie nie akustycznej muszli. Otwarcie tej muszli odbyło się bardzo uroczyście w obecności władz miejskich, świata muzycznego i takich tłumów publiczności, jakie się widuje tylko na stadionach sportowych, i to na najbardziej atrakcyjnych rozgrywkach. Zresztą na dalszych koncertach udział publiczności był także bardzo tłumny. (Koncerty te są w zasadzie bezpłatne, pobiera się tylko 20 gr. za program, który upoważnia do wstępu na miejsce siedzące). Dla uświetnienia uroczystości zaproszono p. Umińską z Koncertem Karłowicza. W tych warunkach akustycznych solowego głosu skrzypiec już w najbliższych rzędach nie było prawie słychać — nie mówiąc o dalszych. Solistce udało się dograć zresztą do końca zaledwie pierwszą część, bo dalszym przeszkodziła nagle taka ulewa, jakiej najstarsi, jak się to mówi, ludzie w mieście nie pamiętają. Takim oto rzęsistym pokropieniem rozpoczęły się koncerty w nowej, malowniczo położonej, pergolą i ślicznymi kwiatami otocznej muszli. Koncertami temi dyrygowali kapelmistrze teatralni z p. Latoszewskim na czele.

Równocześnie w Ogrodzie Zwierzynieckim, w starej, zupełnie skromnej,

ale za to bardzo akustycznej muszli odbywały się z niemniejszym powodzeniem inne koncerty popularne doskonałej orkiestry dętej gazowni miejskiej, którą to orkiestrę wychował sobie i prowadzi p. Sternalski.

Tegoroczny sezon letni jest ważnym wydarzeniem w życiu muzycznym miasta także z tego powodu, że orkiestra jest odtąd na całorocznym etacie miasta, a nie jak dotąd, na kilkumiesięcznym.

Sezon zimowy zaczął się z początkiem października, i to niezwykle uroczyście, bo w obecności Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, który w tym czasie bawił właśnie w Poznaniu, zaznajamiając się szczegółowo z życiem naukowym, kulturalnym i artystycznym miasta.

Z muzyką tutejszą zaznajomił się Pan Prezydent na specjalnym koncercie, urządzonym wyłącznie w tym celu w auli U. P. Na program złożyły się oczywiście utwory wyłącznie miejscowych kompozytorów (Nowowiejskiego, Poradowskiego, Kamieńskiego, Wiechowicza i Kasserna) w wykonaniu orkiestry symfonicznej pod dyr. Latoszewskiego i Wiechowicza, chórów pod dyr. Nowowiejskiego i Raczkowskiego, oraz solistów skrzypka Zdzisława Jahnkego i tenora Józefa Wolińskiego. Przemówienie w formie raportu obywatelskiego z działalności wielkopolskiego świata muzycznego wygłosił dr. Leon Surzyński.

Tego samego dnia, także w obecności Pana Prezydenta R. P., odbyło się otwarcie sezonu operowego „Gopianą" Żeleńskiego. Ponieważ nie otrzymałem na to przedstawienie biletu (na inne opery później — owszem) więc nic nie mogę o nim napisać.

Koncertów symfonicznych było dotąd dwa. Pierwszy poświęcony wyłącznie Beethovenowi (na otwarcie!). Solistą był Szigetti (grający oczywiście w swojej skali i klasie, ale dość obojętnie), a dyrygentem Latoszewski, który nie miał wtedy najlepszego wieczoru. Drugim koncertem dyrygował także Latoszewski, a solistą był solidny i bardzo spokojny pianista wiedeński Czarniawski, grający koncert C-moll Rachmaninowa. W programie nowością był „Nokturn" Kondrackiego, utwór dobrze brzmiący, przejrzysty w formie a umiarkowany w środkach i aspiracjach. Pierwszy raz grano także w Poznaniu „Alborada del Grazioso" na orkiestrę Ravela. Pozatem „La Peri" Dukasa i symfonia C-moll Brahmsa.

W Domu Ewangielickim wystąpił berliński zespół chórowy solistów pod dyr. Favre'a. Tym razem zespół ten brzmiał lepiej i wykazał duży poziom techniczny. W brzmieniu jest on raczej bezbarwny, co ma swoją przyczynę w braku ładnych i dobrze postawionych głosów, szczególnie kobiecych. Z kompozycyj współczesnych zwracał uwagę śmiały i dobrze napisany duży utwór młodziutkiego kompozytora niemieckiego Sommerlatte.

Dał się tu słyszeć także starający się obecnie w Polsce o popularność p. Prokopieni. Występy tego śpiewaka (o ładnym zresztą głosie) nie pasują do ram koncertowych — raczej do teatralno-rewiowych. I tam miały by także napewno większy sukces kasowy. Współudział p. Niemczyka w tym koncercie miał charakter raczej przypadkowy. Zresztą p. Niemczyk był wyraźnie nie usposobiony.

Stanisław Wiechowicz.

Koniec ubiegłego sezonu koncertowego nastąpił we Lwowie dość późno i nie było już przeto sposobności objąć go w ramach przedwakacyjnego sprawozdania. Obecnie, mimo pewnej nieaktualności tego tematu, nie można jednak, choćby ze względów lokalnych, nie wspomnieć przynamniej o koncercie zasłużonego w historii kultury muzycznej Lwowa chóru Echa-Macierzy, który święcił nim jubileusz swego 50-lecia. W programie koncertu znalazły się niemal wyłącznie utwory nagrodzone i odznaczone na konkursie Echa z r. 1935, jak bardzo ciękawy w pomyśle „Bunt szyn" Drobnera (I-sza nagr.) oraz inne: Wallek-Wallewskiego, Opieńskiego, Maliszewskiego, Szeligowskiego i Moczyńskiego, kompozytorów zatym znanych już naogół dobrze ze swych licznych wartościowych utworów chóralnych, tak, że w połączeniu z doskonałym wykonaniem pod dyrekcją obecnego dyrygenta chóru *J. Kołaczkowskiego*, koncert osiągnął bardzo wysoki poziom artystyczny i sprawił jak najlepsze wrażenie.

Początek obecnego sezonu koncertowego, wykazujący nieco więcej, niż zwykle, ożywienia, każe mieć nadzieję, że życie muzyczne Lwowa wyjdzie może w tym roku poza ramy skromnej wegetacji.

Dobrze się stało, że z okazji jubileuszu 50 lat kapłaństwa arcybiskupa Bol. Twardowskiego wykonano dzieło znanego kompozytora lwowskiego śp. M. Sołtysa: „Śluby Jana Kazimierza", co chcemy uważać za dobrą zapowiedź na przyszłość większego, niż w ubiegłym roku, uwzględniania w koncertach polskiej twórczości muzycznej (starszej i nowszej), oczywiście we wszystkich dziedzinach muzyki.

Mamy też nadzieję, że w obecnym lwowskim sezonie operowym, który ma przybrać bardziej ustalony charakter, usłyszymy, poza inauguracyjną Halką, także inne opery polskie. Większa staranność w przygotowaniu oper będzie również nader pożądana.

Sezn koncertowy solistów rozpoczął się we Lwowie dość niezwyczajnie od popisów uczniowskich (2 koncerty), zorganizowanych przez Konserwatorium P. T. M. Jest plan kontynuowania ich przez cały rok szkolny, co jednak będzie tylko wtedy celowym, gdy organizatorom uda się zwiększyć wydatnie przede wszystkim frekwencję młodzieży na tych koncertach.

Wzięciem cieszyły się występy znanego z filmów tenora *J. Schmidta* i cenionego we Lwowie pianisty *L. Münzera*, który m. in. wykonał koncert e-moll Chopina z tow. ork. pod kierunkiem *Ant. Rudnickiego*. Pożądanym byłby przyjazd do Lwowa solistów także o bardziej polskim brzmieniu nazwisk.

Udział niektórych lwowskich chórów (Lutnia, Echo, Bard, Syrena) w różnych okolicznościowych imprezach zapowiada może i na polu muzyki chóralnej większe ożywienie w tegorocznym lwowskim sezonie koncertowym.

Narazie zatem brak jeszcze tylko koncertów symfonicznych, których jednak inauguracji należy zapewne oczekiwać w najbliższym czasie.

J. J. Dunicz.

KATOWICE

Bieżący sezon koncertowy w Katowicach rozpoczął się pod znakiem śpiewu. Odbyły się recitale śpiewacze Tadeusza Berala, Józefa Szmidta, Pawła Prokopieni'ego (współudział w tym koncercie wziął znany skrzypek, p. Wacław Niemczyk), wreszcie ostatnio słyszeliśmy Ewę Bandrowską-Turską. Wszystkie te koncerty spotkały się z bardzo serdecznym przyjęciem przez wyjątkowo liczną, przeważnie przyjezdną publiczność — co oby było pomyślną zapowiedzią ożywienia frekwencji w roku bieżącym, chronicznie dotychczas szwankującej. Niemniej bacznie obesrwuje te horoskopy Towarzystwo Muzyczne, które w sezonie bieżącym kontynuuje swą akcję propagandową i przygotwuje wzorem lat ubiegłych szereg (najmniej osiem) koncertów symfonicznych z udziałem dyrygentów i solistów miejscowych i zamiejscowych — nie licząc imprez mniejszego kalibru, jak recitale, poranki i t. p. Zapewniony już został współudział dyrygentów: dyr. Kulczyckiego i Dymka z Katowic, oraz dr. Śledzińskiego i O. Straszyńskiego z Warszawy, poza tym solistów: Cetnera (skrzypce) i St. Allinówny (fortepian) z Katowic, oraz dyr. St. Szpinalskiego (fortepian) z Wilna. Koncerty symfoniczne będą transmitowane przez Radio na wszystkie rozgłośnie polskie.

Imprezą, po której muzyczne sfery Śląskie wiele sobie obiecują, jest zapowiedziany konkurs instrumentów dętych drewnianych (flet, klarnet, obój i fagot). Wśród licznych nagród została zgłoszona nagroda Min. Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. w postaci stypendium na wyjazd na dłuższe studia zagraniczne. Zgłosiło się dotychcza już przeszło czterdziestu kandydatów do zawodów o palmę pierwszeństwa.

Inicjatorem i głównym organizatorem tego konkursu jest zasłużony kierownik arytstyczny Tow. Muzycznego, Faustyn Kulczycki, dyrektor Śl. Konserwatorium Muzycznego w Katowicach. Do Sądu Konkursowego zaproszeni zostali najwybitniejsi muzycy polscy, z rektorem Morawskim oraz dr. Lidzkim-Śledzińskim na czele, oraz wybitni specjaliści w grze na wyżej wymienionych instrumentach.

Mamy nadzieję, że konkurs ten nie zawiedzie pokładanych w nim nadziei i wprowadzi spodziewane ożywienie do dziedziny instrumentów, której wspaniałe tradycje sięgają, jak powszechnie wiadomo — początków ludzkości — a która przeżywa obecnie ostry kryzys zaniedbania i upadku.

Herbert Krzok

BYDGOSZCZ

Nowy sezon przyniósł muzycznej Bydgoszczy innowację, na którą czekaliśmy od dawna: ruch koncertowy który dotychczas szedł samopas i był uzależniony od przypadkowych okazyj i dobrej woli różnych stowarzyszeń (koncerty przemycało się zazwyczaj pod płaszczykiem humanitarnych haseł) doczekał się nareszcie upragnionej regulacji i ram organizacyjnych. Pieczę nad nim roztoczyła Rada Artystyczno-kulturalna, która, jak dotąd wykazuje dla spraw muzycznych dość dużo zrozumienia. Mamy nadzieję, że wziąwszy w swe ręce kierownictwo życia koncertowego miasta, Rada zdążać będzie w konsekwencji do wzmożenia jego tętna, nie zrażając się początkowymi trudnościami.

Zawsze jeszcze toczy się walka o publiczność. Ile złego wyrządził naszej narodowej kulturze muzycznej rozwielmożniony powszechnie szkodliwy dyletantyzm („chałupnictwo muzyczne", jak się wyraził pewien bydgoski literat) i ile złego jeszcze się ciągle pokątnie, a nawet oficjalnie produkuje — widzimy to właśnie w ustosunkowaniu się ogółu publiczności do dobrej muzyki. Kompromitująca dezorientacja, niezdolność odróżniania wartości prawdziwej od tandety i szalbierstwa — oto główne symptomy muzycznego wyrobienia ogółu naszej inteligenckiej publiczności. Dużo widzi się już wprawdzie dobrej woli, dużo nawet prób odnalezienia kontaktu z muzyką, lecz niestety choroby tego rodzaju nie należą do łatwo uleczalnych. Dopóki nie nastąpi w Polsce „urzędowe" uporządkowanie muzycznego życia, dopóki czynniki oficjalne nie zainteresują się z bliska stanem „nauczania muzyki" w najszerszych masach społeczeństwa, dopóki nie znikną ostatecznie i bezpowrotnie koszmarne „koncerty", na których szerzy się publicznie muzyczną demoralizację, dopóty trudno będzie wyczekiwać poprawy sytuacji. Z grozy położenia nie zdają sobie być może w pełni sprawy ośrodki wielkie (choć wiemy, że i tam nie jest najlepiej), wyposażone w potężne środki walki z muzycznym zepsuciem (orkiestry symfoniczne, teatry operowe, dobre chóry, częste koncerty z udziałem wybitnych artystów i t. p.), grozę tę odczuwają jednak dotkliwie miasta mniejsze, w których obowiązek walki spoczywa zazwyczaj na kilku tylko jednostkach i szanse są zawsze nierówne. Tylko wielka ofiarność, ideowość i bojowość dać tu mogą dodatnie rezultay.

Właśnie ludziom wyposażonym w tego rodzaju zalety zawdzięcza dziś Bydgoszcz wyraźne podniesienie poziomu swej muzycznej kultury i dokonującą się stopniowo przemianę w nastawieniu publiczności dla spraw muzycznych. Oficjalnie sezon muzyczny zapoczątkowany został przez Radę Art.-Kult. koncertem skrzypaczki Eugenii Umińskiej. Była to impreza o wielkiej wartości kulturalnej, jedna z tych, które są zawsze dla słuchacza głębokim i silnym przeżyciem. Nieskazitelna czystość techniki skrzypcowej połączona z głęboką wrażliwością i muzykalnością zespalają się w grze artystki w obraz pełen nieodpartego uroku i sugestywnej mocy. Zupełny brak efekciarstwa i pozy nadaje tej grze cechy powagi i mistycznej niemal godności, czegoś niecodziennego i uroczystego. Artystka wykonała obszerny program, z którego na szczególne wyróżnienie zasługują: koncert Vivaldi — Kreisler'a, Preludium i Fuga Regera, Szymanowskiego „Fontaine d'Arethuse" (utwór który trafił nawet do najbardziej konserwatywnej publiczności) i Perkowskiego: „Alla classica" z koncertu skrzypcowego. W koncercie brał udział pianista bydgoski Edmund Rösler, wnikliwy akompaniator, poza tym interesujący wykonawca kilku utworów Mozarta, Schuberta i Brahmsa.

Prócz koncertu Umińskiej odbyły się dwa recitale miejscowych muzyków: Stanisława Lewińskiego (fortepian) i Wiktora Winterfelda (skrzypce). Lewiński mimo nie złej podstawy techniki palcowej, nie umie jeszcze przemawiać jak dojrzały artysta, który ma coś ciekawego do powiedzenia. W grze jego brak równowagi między wewnętrzną wizją, a jej emanacją na zewnątrz. Praca nad pogłębieniem muzykalności, oraz opanowaniem nieco rozlewnej uczuciowości, wskaże niechybnie młodemu artyście drogę, na kó-

rej odkryje i ukształtuje swą własną indywidualność. Wiktor Winterfeld jest skrzypkiem zdolnym o dużym zasobie techniki, ładnym, sensytywnym tonie i niemałej muzykalności; są to wartości, które odpowiednio pielęgnowane i rozwijane zawsze liczyć mogą na uznanie publiczności.

Pokazem śpiewu chóralnego najwyższej klasy był występ zespołu Berlińskiego Stowarzyszenia Solistów („Berliner Solisten-Vereinigung"). Idealne wyrównanie zespołu (25 osób) w barwie, dynamice, frazowaniu i dykcji, nieskazitelna czystość intonacyjna i precyzyjność rytmiczna sprawiają, że przy słuchaniu produkcyj tego chóru zatraca się niemal zupełnie wrażenie złożoności i wielości. Wielka subtelność w dynamicznym stopniowaniu i mozajkowość barwy, to pewnie główne i najbardziej pociągające atuty chóru.

Zespół wykonał szereg utworów literatury klasycznej (Hassler, Archadelt, Orlando di Lasso, Monteverdi), liryczne pieśni Brahmsa (op. 104), oraz kompozycje nowsze. Chórem dyrygował Waldo Farne.

Skoro już mowa jest o muzyce chóralnej wspomnieć jeszcze wypada o odbytym w Bydgoszczy „Święcie pieśni" w ramach którego wystąpiło osiem chórów miejscowych, zrzeszonych, w związku. Na miejscu pierwszym ulokował się popularny w Bydgoszczy chór męski „Echo"; dalsze miejsca zajęły zespoły mieszane: „Harmonia", „Św. Cecylia" i „Lutnia".

Ruch śpiewaczy jest na ogół w Bydgoszczy dość silnie rozrośnięty, choć w ogólnym biegu kultury muzycznej miasta udział jego nie jest wystarczający. Śpiewacy tworzą, prócz nielicznych wyjątków, klan dla siebie i poza swe jednostronne upodobania w śpiewie a capella bardzo nie często wychodzą. Trzeba koniecznie przebić mur izolacyjny i wyprowadzic nasze śpiewactwo na szerszą platformę muzycznego życia! Alarmujący, choć słuszny głos prof. Wiechowicza, świetnego znawcy stosunków chóralnych w Polsce („Muzyka Polska" IV), nie powinien w żadnym wypadku przebrzmieć bez echa!

Alfons Rösler

SOSNOWIEC

Życie muzyczne naszego ośrodka w okresie przedwakacyjnym i wakacyjnym — nie wykazało żadnych ważniejszych przejawów zasługujących na szczególne wyróżnienie. Jak zwykle, atmosfera kulturalna Sosnowca, w której zajmuje i swe skromne miejsce muzyka, była nadzwyczaj umiarkowana. Prócz „urzędowego" przebłysku, że tak nazwę poranki dla młodzieży szkolnej, urządzane przez Two Szkół średnich, odbyło się kilka koncertów, w których występowali miejscowi artyści. Na jednym z koncertów usłyszeliśmy p. Józefa Cetnera (skrzypce) i Strokowską-Faryaszewską (śpiew). Osoby wykonawców, aczkolwiek dawały rękojmię solidarności strony artystycznej, nie stanowiły atrakcji dla sosnowieckich melomanów, jak zwykle oziębłych i odnoszących się do lokalnych sił z lekceważeniem.

Teatr nasz „porwał się" na wystawienie operetki „Krysia leśniczanka". Inicjatywa b. piękna, lecz prócz dobrych chęci wymagająca i solidności wykonania. Wystawianie operetek siłami składającymi się z artystów nie śpiewaków, przy zupełnym surogacie orkiestrowym, mija się zupełnie z celem i wypacza sens przeznaczenia ideowego muzyki. W przyszłości należa-

łoby poważnie zastanowić się nad wystawianiem operetek, na które teatr sosnowiecki obecnie przecież nie stać. W przeciwnym razie poczynania dyrekcji teatru uważane będą za chęć służenia li tylko — sensacji.

Rzeczą więcej interesującą ogół jest podstudio radiowe w Sosnowcu, które do swego b. szczupłego programu lokuje występy orkiestr względnie solistów. O ile orkiestry złożone z górników i hutników (dyrekcja pp. Milewski, Szyller i Zółciak) przedstawiają pewną wartość zespołową i w okresie letnim stanowią duże urozmaicenie — o tyle dobór solistów jest zupełnie nieodpowiedni. Czyż wysłuchiwanie niedouczonego skrzypka, pianisty lub śpiewaczki może kogoś ustosunkować przyjaźnie do takiej audycji koncertowej? Komitet radiowy Zagłębia jeśli pragnie propagować muzykę, winien zwracać baczniejszą uwagę na dobór artystów, gdyż inaczej audycje wywołują niesmak.

W czerwcu urządziła miejscowa szkoła muzyczna roczny popis uczniów klas pp. Horbaczewskiej, Bielickiego, Sieji i Fijałkowskiej. Publiczność tym razem dopisała zapełniając szczelnie salę koncertową gimnazjum im. Staszica. Słysząc uczniów poszczególnych klas przyszliśmy do przekonania, że szkoła, mimo trudne warunki materialne — wywiązuje się dobrze ze swego zadania. Roczny dorobek naukowy, jaki zaprezentowali uczniowie — był dodatni. Powoli — obojętność i upór społeczeństwa w stosunku do uczelni — zostały przezwyciężone dzięki wysiłkom dyrekcji szkoły i grona pedagogów.

Minął okres wakacyj. Skończyły się dni pogody i ciepła, a dla Zagłębia nastał znów szary i zimny dzień jesienny. Jednakże pracę rozpoczęto ponownie — szkoła muzyczna otwarła znów swe podwoje dla nowych uczniów. Życie muzyczne zwolna przychodzi do siebie podsycane tu i ówdzie „zastrzykami" koncertów i poranków muzycznych. Oby tylko życie to nie stanowiło dla nas chwiejnej pozycji, lecz uzyskało wreszcie — stałe miejsce, jako rubryka żelazna naszego bytu kulturalnego.

H. Klimas

KRZEMIENIEC

Dość długo nie pisałem o ruchu muzycznym Krzemieńca w „Muzyce Polskiej", i dlatego też nie mało zebrało się materiału do zanotowania w sprawozdaniu niniejszym. Zacznę chyba od Muzycznego Ogniska Wakacyjnego Liceum Krzemienieckiego.

Tegoroczne kursy (właściwie nie wiem jak to prawdziwie nazwać „kursy", „zjazd", „zlot", „napad", czy poprostu „praca" — w każdym razie coś w tym rodzaju) Muzycznego Ogniska Wakacyjnego odbyły się w czasie od 3.VII. do 6.VIII. b. r. Co roku (od 9 lat) w sezonie jesiennym można wyczytać w prasie muzycznej pewne wzmianki, czasami króciutkie sprawozdania o wakacyjnych kursach muzycznych w Krzemieńcu, jednakże mocno wątpię czy czytelnicy tych wzmianek mogą mieć pojęcie o M. O. W. Albowiem praca M. O. W. jest tak bogata i rozległa, tak intesywna i szlachetna, że nie da się wtłoczyć w ramy sprawozdania prasowego czy wzmianki. Żeby mieć właściwie wyobrażenie o M. O. W. trzeba jego pracę widzieć zbliska, trzeba być w lipcu w Krzemieńcu, wejść w życie M. O. W., trzeba przeżyć i przetrawić to życie, trzeba przechorować tę malarię muzyczną jaka tu panuje,

trzeba wreszcie być takim oto wariatem (dosyć kulturalnie staram się wyrazić i szukam lepszego słowa), który potrafi zasmakowawszy raz atmosfery M. O. W. przyjeżdżać w lipcu do Krzemieńca bez przerwy rok rocznie od 7—8 lat z okolic Wilna, czy Śląska czy Pomorza (pomimo że M. O. W. dawno ukończył i wydawaćby się mogło, że niema tu roboty).

Skromny rozmiar sprawozdania niniejszego nie pozwala mi na szersze omówienie M. O. W., wspomnę tu tylko o pewnych szczegółach z tej przebogatej pracy w Krzemieńcu.

Przede wszystkim muszę podkreślić, że tegoroczne kursy M. O. W. przedstawiały się w porównaniu z latami ubiegłymi, może najokazalej. Ogromna frekwencja słuchaczy ponad 300 osób (nie ma chyba w Polsce takiej okolicy czy rejonu, któreby nie były reprezentowane w M. O. W.), rozmaitość kursów (5 kursów śpiewu, kurs kierowników orkiestr amatorskich, kurs kierowników wołyńskich chórów ludowych, kurs teatru szkolnego), doskonały dobór prelegentów, audycje muzyczne w wykonaniu wybitnych sił artystycznych — stojące na bardzo wysokim poziomie, ogromny własny 300 osobowy chór mieszany, orkiestra symfoniczna, zespoły kameralne, serdeczne i miłe współżycie słuchaczy i prelegentów, bardzo dobre warunki lokalowe i piękne okolice Krzemieńca — wszystko to razem wzięte stwarzało taką cudną atmosferę muzyczną, która mimowoli budzi podziw i serdeczny zachwyt.

Dzięki posiadaniu ogromnego chóru i własnej orkiestry symfonicznej udało się M. O. W. wykonać wielką i trudną rzecz jak Brahmsa „Nenie" kantatę na chór i orkiestrę, Gorczyckiego motet „Illuxit sol" i in. Ostatni koncert M. O. W. dany na zakończenie kursów w dniu 5.VIII. na dziedzińcu licealnym (gdyż w Krzemieńcu nie ma takiej dużej sali, żeby zmieściła w sobie 350 wykonawców i około 1000 osób słuchaczy) zostawił w Krzemieńcu imponujące i niezatarte wrażenie. Program koncertu wypełniły produkcje chóru i orkiestry symfonicznej pod dyr. Wł. Raczkowskiego. Solidne i artystyczne wykonanie progarmu świadczyło niewątpliwie o wielkiej i z zamiłowaniem prowadzonej pracy M. O. W. w czasie tegorocznych wakacyj. Plon bogaty i piękny!

Skromniej co do rozmiarów i możliwości przedstawia się praca muzyczna Krzemienieckiego Chóru Nauczycielskiego. Jednakże trzeba stwierdzić, że praca ta jest trwała, systematyczna i ciągnąca się bez przerwy od pięciu lat, osiąga zupenie pozytywne wyniki. I jeśli M. O. W. wytwarza nadzwyczajną atmosferę muzyczną w Krzemieńcu w czasie wakacyj, to K. C. N. stara się kontynuować i godnie podtrzymywać tę atmosferę w ciągu całego roku.

K. C. N. postawił sobie za zadanie szerzenie kultu dla pieśni nie tylko w samym Krzemieńcu, ale przede wszystkim w terenie powiatu krzemienieckiego i Wołynia. W myśl hasła „Pieśń natchniona i artystycznie wykonana dla najszerszych mas", wyjeżdża K. C. N. bardzo często z koncertami w teren, osiągając zupełne powodzenie oraz należyte i szczere zrozumienie. O tych koncertach i pracach K. C. N. napiszę w nast. sprawozdaniu.

Obecnie rozpoczął się w Krzemieńcu sezon koncertów, urządzany przez Zjednoczenie Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu. Pierwszy koncert odbył się w dniu 27 września b. r. Wykonawcami byli pianistka Gorerówna

i skrzypek Wejzenberg. Koncert ten nie pozostawił jednakże większego echa w Krzemieńcu.

Drugi koncert odbył się w dniu 11 października dany z ramienia „Ormuzu". Wykonawcy Umińska i Dygat jeszcze raz dali Krzemieńcowi możność usłyszenia pięknej muzyki w artystycznym i natchnionym wykonaniu. W programie: Brahms — Sonata, Chopin — Preludia i etiudy, Liszt — Nokturn, Rachmaninow — Preludium g, Debussy — Preludia, Czajkowski — Melodia, Lalo — Andante, Falla — Taniec hiszpański.

Jan Gipski

ŚWIĘCIANY

Na północo-wschodnich terytoriach Rzeczypospolitej Polskiej Święciany są bodaj jedynym miastem, które zdobyło się na mniej więcej zorganizowane życie muzyczne. W ciągu ostatnich dwóch lat, niezapomnianych lat działalności Ormuzu, Święciany miały możność usłyszeć tej miary artystów, co Szpinalski, Dygat, Umińska i t. d. Zresztą w obrębie samego społeczeństwa nurtowały zawsze silne prądy zainteresowania muzyką. Od czasu do czasu powstawały najrozamitsze kółka i towarzystwa muzyczne, które rozwijały niekiedy bardzo ożywioną działalność. Taką niezapomnianą kartą w życiu muzycznym Święcian była działalność nauczyciela muzyki w gimnazjum, p. Bojanowskiego.

Pewne ustabilizowanie tych prądów przyniosło powstanie Towarzystwa Muzycznego, które zakreśliło sobie dość znaczny program działalności. Między innymi zadaniem naczelnym tego Towarzystwa było założenie szkoły muzycznej. Inicjatywa tego typu z tego względu zasługuje na uwagę, że nie ma w Polsce szkoły muzycznej w podobnie nie wielkim mieście, nie przekraczającym 8.000 ludności. Najpierw akcja napotykała na pewne trudności. Ostatecznie jednak w bieżącym roku szkolnym udało się uruchomić tę szkołę. Jest to otwarta dnia 14.IX.1936 roku koncesjonowana przez Min. W. R. i O. P. Prywatna Szkoła Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, znajdująca się pod kierownictwem młodego wychowanka Konserwatorium Wileńskiego — Witolda Rudzińskiego. Program szkoły, czteroletni, odpowiada narazie niższemu kursowi Konserwatorium. Nauka obejmuje wszystkie przedmioty teoretyczne, przeznaczone dla tego rodzaju poziomu, a więc trzyletni kurs solfeżu, kurs zasad muzyki, harmonii, encyklopedii muzycznej, historia muzyki, czteroletni kurs chóru. Inowację w programie stanowią obowiązkowe tygodniowe audycje muzyczne, które mają na celu nietylko umuzykalnienie uczniów, ale i nauczenie poprostu możliwie największej ilości utworów niemal na pamięć. Pozatem szkoła prowadzi klasy przedmiotów specjalnych: fortepian, instrumenty smyczkowe i dęte oraz śpiew solowy.

Szkoła muzyczna w Święcianach znajduje się pod specjalną opieką doradczą Konserwatorium Muzycznego im. Karłowicza w Wilnie. Szkoła skupia od początku swego istnienia cały ruch muzyczny Święcian, organizuje propagandowe audycje muzyczne dla młodzieży oraz miejscowego społeczeństwa. Należy się spodziewać, że cały ruch muzyczny w Święcianach, skoordynowany przy Szkole Muzycznej osiągnie należyty poziom i napięcie.

ernö

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
W WARSZAWIE (Mazowiecka 7)
i
NIŻSZA SZKOŁA MUZYCZNA Im. W. CHRAPOWICKIEGO

OGŁASZAJĄ KONKURS
NA UTWÓR O DOWOLNEJ FORMIE DLA ZESPOŁU DZIECIĘCEGO.

Warunki:

1. Utwór winien być pisany na jeden lub dwa fortepiany (na 2, 4 ewent. 8 rąk) z dodaniem zespołu instrumentów dziecięcych, jak np.: trąbka, mały bęben, trójkąt, cymbałki, grzechotka, kastaniety, różne piszczałki i t. p. oraz ewent. chóru dziecięcego jedno lub więcej głosowego do tekstu polskiego.
2. Partia fortepianowa nie powinna przekraczać poziomu pierwszych pięciu lat nauki, względnie drugiego roku fortepianu, według programu Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.
3. Czas trwania utworu od 8 do 12 minut.
4. Utwory nagrodzone stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.
5. Utwory na konkurs należy nadsyłać do dnia 1 marca 1937 r. pod adresem Towarzystwa Muzyki Polskiej w Warszawie, ul. Mazowiecka 7.
6. Rękopis winien być zaopatrzony w godło- i posiadać dołączoną zamkniętą kopertę z nazwiskiem i adresem autora.
7. Ustanawia się 2 nagrody:
   1) Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w kwocie Zł. 150.—
   2) Niższej Szkoły Muzycznej im. W. Chrapowickiego w kwocie Zł. 100.—

W skład Sądu Konkursowego wchodzą: J. Boniecka, H. Danyszowa, T. Ochlewski, B. Rutkowski, K. Sikorski.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Prace nad przygotowaniem do druku partytury orkiestrowej opery „Straszny Dwór“ Moniuszki są na ukończeniu. Prolog opery został już skierowany do sztychu, który powierzony jest Zakładom Graficznym „Styl“ w Krakowie.

Równocześnie ze sztychem partytury prowadzona jest praca nad sporządzeniem nowego wyciągu fortepianowego opery.

Zarząd Towarzystwa dokłada starań, aby całość wydawnictwa była ukończona w ciągu przyszłego roku.

Dział wydawniczy kończy druk następujących nowych wydawnictw: „Pieśni“ na głos z fortepianem Stanisława Wiechowicza „Pieśni kaszubskie“ zeszyt II Łucjana Kamieńskiego, utwory fortepianowe J. Zarębskiego oraz dwa zeszyty utworów organowych (utwory ks. Feichta, Nowowiejskiego, Gniota) nagrodzonych na konkursie Towarzystwa.

W ramach „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej“ ukażą się niebawem:

„Concerto“ na 3 głosy wokalne i organy Jacka Różyckiego i „Missa pulcherrima ad instar Praenestini“ na chór mieszany Bartłomieja Pękiela.

„Muzyka Polska“, organ Towarzystwa, z dniem 1 stycznia 1937 r. będzie ukazywać się jako MIESIĘCZNIK.

Skład sądu konkursowego, który rozstrzygnie konkurs Towarzystwa na utwór fortepianowy (patrz „Muzyka Polska“ zeszyt IV str. 299), stanowić będą pp.: prof. Roman Jasiński, prof. Witold Maliszewski, prof. Kazimierz Sikorski (przewodniczący), prof. Józef Turczyński i prof. Bolesław Woytowicz.

Od 1 listopada b. r. ukazywać się będzie „Gazetka Muzyczna“ — biuletyn Towarzystwa o charakterze popularnym. Prenumerata roczna 3 zł., kwartalna 1 zł.

Informacje o pracy działu ORMUZ podajemy w oddzielnej notatce.

Wobec wyjazdu z Warszawy dotychczasowej sekretarki „Muzyki Polskiej“ p. mgr. Jadwigi Pietruszyńskiej — sekretariat redakcji z dniem 1-go października r. b. objął p. Stefan Kisielewski.

Z ORMUZU

1. Objazdy koncertowe na prowincji.

W październiku odbyły się koncerty: w wojew. Łódzkim (Szlemińska i Lewiecki), na Wołyniu (Umińska i Dygat), w Płocku i Gostyninie (Kochański, Witas, Sulikowski), w Lubelszczyżne północnej (Jarzębski, Łuczaj, Walentynowicz).

W listopadzie ruch koncertowy zapowiada się jeszcze intensywniej. Zespoły artystyczne będą skierowane do Lubelszczyzny południowej, powtórnie na Wołyń (Adamska, Gołębiowski, Nadgryzowski), do woj. Krakowskiego, do woj. Łódzkiego poraz drugi, na Pomorze (Szlemińska i Trio Towarzystwa Muzycznego Pomorskiego), na Wileńszczyznę (Szymanowska i Sztompka) i t. d.

Już pierwsze w tym sezonie objazdy pozwalają stwierdzić wzrastającą popularność ORMUZ'u na prowincji i zwiększenie frekwencji na koncertach. W wielu wypadkach czysty dochód z koncertów przeznacza się na pomoc bezrobotnym.

2. Audycje szkolne na prowincji

odbywają się prawie zawsze tam, gdzie są organizowane koncerty, a w niektórych miastach, gdzie dla urządzenia koncertu brak odpowiednich warunków, odbywają się tylko audycje szkolne. ORMUZ nawiązał trwały i serdeczny kontakt z młodzieżą. O postępach w jej umuzykalnieniu świadczy m. inn. fakt, że często potrafi ona zapamiętać utwory z programów audycji z popoprzednich lat. W Płocku, po 20 audycjach, przeprowadzona została ankieta na temat audycyj ORMUZu. Dostarczyła ona wiele ciekawego materiału. Między innymi na pytanie „jakie utwory pozostawiły największe wrażenie?" młodzież przeważającą większością opowiedziała się za: Chopinem (Polonez As), Moniuszką („Bajka", w wykonaniu Orkiestry Filharmonii Warszawskiej), Schubertem (Serenada), Schumannem (Marzenie).

Na pytanie, „czy audycje zachęciły do nauki gry na jakimkolwiek instrumencie?", na 254 — 31 osób odpowiedziało, że zaczęli się uczyć grać pod wpływem audycyj muzycznych.

3. Audycje szkolne w gimnazjach w Warszawie.

W październiku odbyło się już 45 audycyj w 30 gimnazjach. Nowe zgłoszenia wciąż napływają.

Programy audycyj w bieżącym roku szkolnym ułożone są z myślą przedstawienia głównych epok i stylów w historycznym rozwoju muzyki.

Tematy są następujące: 1. Dawni klasycy (1650—1750), 2. Klasycy wiedeńscy (Haydn, Mozart, Beethoven), 3. Romantycy (Schubert, Schumann, Chopin, Loewe, Mendelssohn), 4. Zestawienie charakterystycznych cech klasyków i romantyków, 5. Chopin, 6. Moniuszko, 7. Rozwój wirtuozostwa (lub

Muzyka polska i obca), 8. Muzyka polska po Chopinie, 9. Muzyka współczesna.

Wykonawcami audycyj dotychczas byli: A. Szlemińska, I. Gadeyska, W. Łozińska, T. Mazurkiewiczowa, E. Szabrańska, J. Zwidrynówna, S. Witas (śpiew); G. Bacewiczówna, J. Draże, W. Kochański, S. Jarzębski (skrzypce); W. Małcużyński (fortepian); T. Kowalski (wiolonczela); Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia; T. Mayzner, M. Piotrowska, J. Osmołowski, B. Rutkowski, M. Stroiński (objaśnienie); S. Nadgryzowski (akompaniament).

4. Nowe tereny działalności.

W Tomaszowie Mazowieckim odbył się koncert zorganizowany dla audytorium robotników. Wywołał on żywy oddźwięk. Działalność ORMUZu na tym odcinku będzie nadal kontynuowana.

ORMUZ został zaproszony do współpracy w Sekcji Muzycznej Ligi Morskiej i Kolonialnej.

5 *Koncerty w sali Konserwatorium w Warszawie.*

W październiku odbyły się dwa pierwsze koncerty ORMUZu w Warszawie. Zostały wykonane między innymi: Szarzyński: „Jesu spes mea", Erlebach: 2 arie na sopran z orkiestrą (Szlemińska), Telemann: Tafelmusik B. (Cz. Lewicki), Haydn: Koncert fortepianowy D (Szpinalski), Mozart: Kwartet C i B Martinu: II kwartet smyczkowy (Kwartet Smyczkowy Polskiego Radia), Debussy: Sonata na flet, altówkę i harfę.

KRONIKA

POLSKA

Katowice.

W lipcu b. r. odbył się w Katowicach koncert *chóru męskiego „Słowik"* z Marles Mines (Francja), jednego z czołowych chórów wychodźtwa polskiego we Francji. Wykonał on, pod dyr. St. Calińskiego, szereg utworów współczesnych kompozytorów polskich.

*

Dnia 7 września odbył się w Teatrze Katowickim pożegnalny koncert *Tadeusza Berala,* tenora, w którego głosie Ślązacy pokładają wielkie nadzieje na przyszłość. Dzięki pomocy województwa śląskiego udaje się on na dwuletnie studia do Mediolanu.

Ziemia Śląska.

Towarzystwo śpiewacze „Jutrzenka" z Wieszowy na Śląsku Opolskim obchodziło jubileusz 25-lecia swego istnienia. W obchodzie brały udział chóry polskie z Mikulczyc, Miechowic, Rokitnicy i inne, poza tym kilka chórów z województwa śląskiego.

*

Prof. Uniwersytetu Poznańskiego, dr. *L. Kamieński,* zaproszony przez Instytut Śląski, penetruje *foklor ziemi śląskiej,* zbierając pieśni ludowe Pieśni te, chwytane przez specjalny aparat, będą utrwalone na płytach, a następnie wydane przez Instytut Śląski w opracowaniu naukowym prof. Kamieńskiego.

Kraków.

Zarząd *Związku Towarzystw Śpiewaczych i Muzycznych* woj. krakowskiego wznowił po przerwie wakacyjnej działalność i opracowuje obecnie program prac na rok przyszły. Dnia 12 września odbyło się zebranie dyrygentów towarzystw, należących do Związku. Omawiano sprawę urządzenia koncertu zbiorowego w jesieni b. r., udziału chórów w „Dniach Krakowa" w roku przyszłym, zorganizowanie festivalu i zawodów śpiewaczych na Wawelu, ustalenie żelaznego repertuaru dla chórów związkowych, wreszcie sprawę podniesienia poziomu artystycznego przez urządzenie kursów śpiewu chóralnego.

Zarząd Związku przyjmuje wszelkie na ten temat projekty i uwagi, które należy nadsyłać do sekretariatu: *(Kraków, plac Szczepański 1.).*

*

Prof. *Stanisław Bursa* wygłosił z ramienia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 11 prelekcyj w miastach Śląska i Małopolski Zachodniej Tematem tych prelekcyj był *rozwój artystycznej pieśni polskiej i Maria Konopnicka.* jako źródło natchnienia pieśniarzy polskich. Pieśni wykonał sam prelegent oraz *Miłosława Dołężanka.* Z fortepianistów towarzyszyli prelegentowi J. Leszczyński, W. Zajączkówna i M. Sacewiczowa.

Lwów.

W dniu 21 września b. r. odbyło się uroczyste otwarcie nowej, wzmocnionej do 50 kilowatów *radiostacji lwowskiej.* Obecnie jest ona najsilniejszą stacją w Polsce po stacji Raszyńskiej.

*

Z nadejściem jesieni b. r. rozpocznie się w *Zakładzie Muzykologicznym Uniwersytetu* Jana Kazimierza we Lwowie *rejestracja średniowiecznych rękopisów chóralnych,* znajdujących się w bibliotekach lwowskich.

*

W okresie Targów Wschodnich *opera lwowska wystawiła pierwszy cykl* przedstawień operowych, na który się złożyły: „Halka" i „Tosca", pod dyr. Z. Latoszewskiego, oraz „Carmen", „Opowieści Hoffmanna" i „Faust", pod dyr. J. Lehrera. Kierownik opery lwowskiej, Rom. Wraga, zapowiada w sezonie bieżącym wystawienie m. in. „Turandota" i „Walkirii".

Poznań.

Teatr Wielki w Poznaniu, pod dyrekcją dr. Zygmunta Latoszewskiego, rozpoczął w końcu września b. r. nowy sezon. Na inauguracyjny wieczór dano operę Żeleńskiego „Goplana". Przewidziane jest wystawienie w bieżącym sezonie następujących polskich oper, jak: „Maria" Statkowskiego, „Damy i Huzary" Lucjana Kamieńskiego i t. p. Z innych premier dyrekcja Opery obiecuje: „Alcestę" Glucka, „Wesele Figara" Mozarta, „Luiza" Charpentiera, „Lohengrina" Wagnera.

*

Miejska orkiestra symfoniczna, pod dyr. dr. Z. Latoszewskiego, zakończyła w dniu 20 września b. r. sezon kon-

certów letnich. W okresie tym odbyły się 64 koncerty, w tym 48 popularne oraz 16 o charakterze poważnym.

*

W Poznaniu powstała dzięki inicjatywie muzyków - pedagogów *szkoła muzyczna im. Mieczysława Karłowicza.*

*

Z okazji dziesięciolecia Związku Chórów Kościelnych i jego organu „Muzyki Kościelnej" odbył się w Poznaniu, 20 i 21 września b. r., *Kongres muzyki kościelnej, nad którym protektorat* objął J. Em. Ks. Kardynał Prymas Polski Dr. August Hlond. Kongres ten był czwartym z rzędu. Pierwszy odbył się w Poznaniu, w trzy lata po powstaniu Związku, a więc w r. 1929; drugi — w Krakowie, w r. 1931; trzeci zaś — w Toruniu, w r. 1933. Tegoroczny Kongres odbył się bardzo uroczyście. Do konkursu stanęło 50 chórów kościelnych. Jury stanowili: szamb. F. Nowowiejski, prof. B. Rutkowski (z Warszawy), ks. prezes Gajda (z Katowic), prof. S. Kwaśnik i prof. Pawlak.

*

Dzięki inicjatywie rozgłośni poznańskiej utworzono przy *kuratorium poznańsko - pomorskiego okręgu szkolnego* specjalną *komisję radiową.* Głównym zadaniem Komisji ma być zorganizowanie audycji dla szkół. Chodzi tu zwłaszcza o dwie sprawy: o udział szkolnictwa poznańsko - pomorskiego w projektowaniu audycji ogólnopolskich, oraz o uruchomienie w granicach programu ramowego odcinka poznańskich, lokalnych audycji szkolnych.

*

W Poznaniu powstał *chór oratoryjny* pod nazwą *„Miejski Chór Filharmoniczny".* Kierownictwo artystyczne objął dr. Z. Latoszewski, który projektuje w najbliższym czasie wykonanie oratorium „Quo vadis" Nowowiejskiego, IX symfonii Beethovena i t. p.

T o r u ń .

Profesor muzyki, *M. Wieczorek,* napisał szereg utworów muzycznych, poświęconych m. Toruniowi z okazji 700-lecia miasta. Są to trzy pieśni kaszubskie na jeden głos i fortepian, osiem pieśni na chór męski czterogłosowy, ujęte w zbiorze p. t. „Toruń w pieśni ludowej", oraz „Kantata Toruniowi miastu na 700-lecie zaśpiewana" — na chór męski, bas, baryton i orkiestrę. Kompozycje te zostały wręczone prezydentowi miasta — Raszei przez kompozytora, Wieczorska, i dr. L. Kusztelskiego, kustosza Muzeum Miejskiego w Toruniu

*

Dzięki inicjatywie dyrektora Pomorskiego Tow. Muzycznego i Konserwatorium toruńskiego Piotra Perkowskiego powstała *stała orkiestra symfoniczna,* złożona z miejscowych muzyków. Perkowski uzyskał wybitną pomoc dla Konserwatorium ze strony Zarządu Miejskiego w Toruniu, który oddał do dyspozycji uczelni obszerny lokal w pięknym gmachu „Dworu Artusa" z dużą salą koncertową. Odbyło się kilka koncertów. Na jednym z nich wystąpił z recitalem fortepianowym H. Sztompka.

W a r s z a w a .

Wydział Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego zorganizował na placach i w ogrodach Warszawy, w okresie letnim bieżącego roku, ogółem *117 bezpłatnych koncertów popularnych,* które cieszyły się dużą frekwencją.

*

Z dniem 4 października rozpoczął się w *Polskim Radiu* sezon zimowy, który trwać będzie do kwietnia 1937 r. Nowością tego sezonu będą publiczne koncerty symfoniczne Polskiego Radia, które mają się odbywać raz na miesiąc, w sali kinoteatru „Roma". Inauguracyjny koncert odbył się już w dniu 6 października. Koncerty Filharmonii Warszawskiej — w ogólnej ilości 15 w sezonie — transmitowane będą, jak zwykle w piątki. Opery będą nadawane z teatru Wielkiego w Warszawie, sześć w ciągu sezonu, oraz z teatru poznańskiego i lwowskiego.

Projektowane są również audycje muzyki klasycznej i romatnycznej. „Sylwetki kompozytorów", poświęcone wyłącznie twórczości polskiej ostatniej doby, audycje szopenowskie wszelkiego rodzaju uzupełniają program zimowy Polskiego Radia.

*

W dniu 20 września b. r. odbył się w Parku Ujazdowskim *festival muzyczny, którego całkowity dochód* przeznaczony został na Fundusz Obrony Narodowej. Zespoły muzyczne i śpiewacze pracowników wytwórni wojskowych, pod dyr. Al Sielskiego, wykonały bardzo obfity i urozmaicony program. Protektorat nad festivalem miał gen. Kasprzycki, minister Spraw Wojskowych.

*

Związek Ziem Górskich i Liga Popierania Turystyki zorganizowały pod protektoratem ministra Spraw Wojskowych gen. dyw. T. Kasprzyckiego *wieczornicę góralską,* która odbyła się dnia 15 września b. r., w Teatrze Wielkim. W wykonaniu niezwykle obfitego programu wzięło udział około 400 górali z wszystkich regionów Podkarpacia od Olzy do Czeremoszu, oraz orkiestra wojskowa pułku podhalańskiego. Pokaz ten obejmował śpiewy, przyśpiewki, muzykę instrumentalną, tańce, fragmenty obrzędowe i t. p.

*

Nadchodzący *sezon koncertowy* 1936/37 zapowiada w sali Państwowego Konserwatorium w Warszawie szereg niezmiernie ciekawych imprez, w których udział wezmą wirtuozi różnych krajów. Fortepian reprezentować będą następujący artyści: Henryk Sztompka, Zbigniew Drzewiecki, Józef Turczyński, Bolesław Woytowicz, Raul Koczalski, Mieczysław Horszowski, Witold Friemann, Witold Małcużyński, Aleksander Wielhorski, Witold Schiöler (Kopenhaga), Beveridge Webster, Alfred Kitchin (Londyn) i in. Skrzypce: Wacław Kochański, Mieczysław Szaleski, Wacław Niemczyk, Wiktor Winterfeld, Jacques Thibaud, Józef Szigeti, Kerttn Wanne (Helsinki), Eugen Magid (Afryka poł.). Śpiew: Stanisława Korwin - Szymanowska, Waleria Jędrzejewska, Helena Lipowska, Dorothea Helmrich (Londyn), Anne Antti (Helsinki), Liesbet Sanders (Den Haag), Marina Karklina (Ryga), Ffranqcon - Daries (Londyn) i in.

Poza tym wystąpi Callimachos (flet), Stefan Auber (wiolonczela). Muzykę kameralną reprezentować będą: kwartet Duński, Kwartet Tryjesteński i in.

Program koncertu inauguracyjnego, który odbył się w dniu 3 października b. r., wypełnił swą grą Henryk Sztompka.

*

Ministerstwo W. R. i O. P. postanowiło wnieść na najbliższą sesję sejmową projekt ustawy o *ochronie praw autorskish do dzieł Fryderyka Chopina.*

*

Rektorem Konserwatorium warszawskiego został ponownie wybrany na okres trzyletni prof. *Eug. Morawski.*

*

Prof. *Bronisław Rutkowski* rozpoczyna w Radiu, w sezonie zimowym, *nowy cykl* p. t. *„Z pieśnią po kraju“.* Będzie to niejako dalszy ciąg zeszłorocznego cyklu „Cała Polska śpiewa“, w zmienionej jednak szacie. Audycje zachowają dawny charakter pedagogiczny, będąc niejako wzorem właściwej interpretacji piosenek. Obejmą one piosenki polskie rozmaitego rodzaju, jak: ludowe, patriotyczne, żołnierskie i t. p.

*

W prospekcie, wydanym na sezon bieżący, Dyrekcja *Filharmonii Warszawskiej* zapowiada liczne występy artystów polskich i zagranicznych. Z przyjezdnych wymienione są nazwiska dyrygentów: Dobroven, Anserment, Abendroth, Cooper, Pensis, Harty, Mataczic, Ferrero, Georgescu; 2) — fortepianistów: Petri, Tagliafero, Cassadesus, Uniński i in.; 3) — skrzypków: Zimbalist, Szigeti, Ad. Busch, Thibaud i in.; 4) — wiolonczelistów: Fournier. Poza tym wystąpi Callimachos (flet) i Al. Kipnis (śpiew).

W i l n o .

„Mała serenada“ napisana przez *Faustyna Kulczyckiego* na kwartet instrumentów dętych, po raz pierwszy została wykonana przed mikrofonem wileńskim w dniu 12 września b. r. Wykonawcami byli: Małachowski (flet), Bejtman (obój), Czosnowski (klarnet) i Przędziński (fagot).

G d a ń s k

Szkolna Macierz w Gdańsku święciła we wrześniu b .r. 15-lecie swej egzystencji.

W ramach działalności i jej rozwoju mieszczą się nie tylko szkoły ogólnokształcące, ale znajduje się również *Konserwatorium Muzyczne*, liczące 67 uczniów.

K o n k u r s y   m u z y c z n e.

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach organizuje w październiku b. r. *I Konkurs dla instrumentalistów.* Warunki konkursu są następujące: 1) do konkursu są dopuszczeni instrumentaliści grający na flecie, oboju, klarnecie i fagocie, którzy nie przekroczyli 32 lat życia (powyższa granica wieku nie obowiązuje orkiestrantów wojskowych ubiegających o nagrodę Min. Spraw Wojsk.); 2) każdy kandydat obowiązany jest wykonać w obecności jury program obrany przez siebie, niedłuższy niż 15 min.; 3) eliminacje w poszczególnych grupach zależne będą od ilości zgłoszeń; 4) nagrody przyznawane będą w poszczególnych grupach a) 1 nagroda — stypendium na studia zagraniczne dla najlepszego członka z wszystkich grup, b) nagroda Min. Spraw Wojsk. po 250 zł. dla najlepszego wojskowego z każdej grupy, c) nagroda Tow. Muz. w Katowicach po 250 zł. dla najlepszego z każdej grupy, d) nagroda Związku Pedagogów Muzyków w Katowicach zł. 100 dla najlepszego z pośród wychowanków Śl. Konserwatorium w Katowicach.

M u z y k a   p o l s k a   w   p r o g r a m a c h   z a g r a n i c y .

„Suitę“ *J. Maklakiewicza* wykonano w *Radiu londyńskim* (7 września bież. roku).

*

Staranem P. T. M. W. i przy pomocy „London Contemporary Music Centre“ odbył się w salach ambasady pol-

skiej w *Londynie* (w czerwcu b. r.) koncert, poświęcony wyłącznie *polskiej muzyce współczesnej*. Program zawierał m. in.: „Nokturn i Tarantellę" na skrzypce solo i „Maski" *K. Szymanowskiego*, pieśni Szopskiego, Szymanowskiego i Marka.

Koncert ten zyskał uznanie krytyki londyńskiej.

„British Broadcasting Company" (B. B. C. — Londyn) zamierza w nadchodzącym sezonie zorganizować wielki koncert, poświęcony twórczości *Karola Szymanowskiego*.

*

Dnia 7 października b. r. odbył się w *Kolonii* wieczór muzyki i poezji polskiej, zorganizowany przez *Marię Stypaską*. Organizatorka na wieczorze tym wygłosiła szereg polskich poezyj, fortepianista zaś niemiecki, Paul Traut, odegrał kilka utworów Chopina.

Polscy wykonawcy zagranicą.

Międzynarodowy Tydzień współczesnej muzyki religijnej, który skończył się niedawno we Frankfurcie nad Menem odbył się nader okazale. W ciągu 10-ciu dni zorganizowano 29 imprez muzycznych. Udział w tych uroczystościach wzięły chóry katedralne z Wiednia, Hagi, Budapesztu, Poznania, Monachium i Frankfurtu oraz wirtuozi - organiści różnych krajów (z Polski prof. Rutkowski).

Program koncertu polskiego wykonał chór katedralny z Poznania pod dyr. *ks. W. Gieburowskiego* oraz *A. Szlemińska* (sopran) i *B. Rutkowski* (organy). Program zawierał m. in. dzieła Szamotulskiego, Zieleńskiego, Gorczyckiego, Szarzyńskiego oraz Gieburowskiego, Szeligowskiego i Nowowiejskiego. Koncert polski spotkał się z wielkim uznaniem o czym świadczą entuzjastyczne głosy prasy.

*

Radio bukareszteńskie nadało recital śpiewaczy znanej artystki Opery warszawskiej, *Niny Hubertowej*, która odśpiewała szereg aryj i pieśni Moniuszki, Żeleńskiego, Joteyki, Maszyńskiego, Szopskiego i Lipskiego. Koncert ten — o charakterze wybitnie propagandowym — transmitowany był przez wszystkie rozgłośnie rumuńskie.

*

Janina Mirska, b. primadonna Opery poznańskiej, znana ze swych występów w Polsce pod nazwiskiem Święcickiej, wystąpiła w dniu 17 września b. r. z własnym recitalem przed mikrofonem *Radia wiedeńskiego*. Program koncertowy obejmował utwory Moniuszki, Szymanowskiego, Wieniawskiego, Różyckiego, Zarubina i innych.

*

Wanda Wermińska wystąpiła dnia 28 września b. r. z recitalem śpiewaczym w *Radiu budapeszteńskim*.

*

W dniu 12 września b. r. odbył się w *Wiedniu*, w sali Związku Stowarzyszeń Polskich, w gmachu konsulatu, wieczór autorsko - kompozytorski *Czesława Halskiego*, jednego z członków „Wesołej lwowskiej fali". Halski został zaproszony przez Zarząd Stowarzyszenia „Strzecha" do występu na cele dobroczynne. Odegrał on szereg kompozycyj własnych i odczytał kilka wierszy ze swego zbioru poezyj, p. t. „Szukam siebie".

*

Wacław Wierzbicki, znany baletmistrz warszawski, został zaproszony przez dyrekcję *teatru budapeszteńskie-*

go do wystawienia kilku baletów jak: „Święto wiosny" Strawińskiego, „Pudełko z zapałkami" Debussyego, „Chowańszczyzna" Mussorgskiego i inne.

*

W koncercie kameralnym, który odbył się w dniu 29 sierpnia b. r. w *Radiu wrocławskim*, wzięli udział *Kazimierz Wiłkomirski* (wiolonczela) i *Maria Wiłkomirska* (fortepian). Artyści polscy wykonali Sonatę g-moll, op. 65, Chopina.

*

Jadwiga Hennert odśpiewała przed mikrofonem *Radia w Warnie* szereg polskich pieśni ludowych, w opracowaniu Szymanowskiego, Szopskiego, Sikorskiego i innych.

Poza tym wykonała ona w Sofii (25 sierpnia b. r.) pieśni Szymanowskiego.

*

Filharmonia w Cleveland, ma wykonać kilka utworów polskich kompozytorów, jak: „Mecz" Kondrackiego, „Taniec z Osmołody" Palestra, „Harnasie" Szymanowskiego i „Poemat żałobny" Woytowicza.

*

Ewa Bandrowska - Turska wystąpiła w koncercie symfonicznym w *Ostendzie*. Koncert ten nadany był przez Radio „Bruksela flamandzka".

*

„Trzy odwieczne pieśni" *M. Karłowicza* wykonane zostały przez orkiestrę symfoniczną, pod dyr. Berdiajewa, w *Rydze* (Łotwa), dnia 20 sierpnia bież. roku.

*

W *nowojorskim* „Hippodromie" odbywają się przedstawienia operowe. „Aidę" i „Carmen" śpiewała Polka, urodzona w Ameryce, *Janina Kuczyńska*, która występuje pod pseudonimem Jane Kay.

*

Muzyk polski, *Eugeniusz Walkiewicz*, zamieszkały w *Plorez* (st. Wisconsin), autor szeregu utworów muzyki kościelnej, pracuje obecnie nad operą, osnutą na tle „Chłopów" Reymonta.

*

We *Frankfurcie nad Odrą*, na zaproszenie „Staatliches Institut für deutsche Musikforschung", dr. *Julian Pulikowski* docent Uniwersytetu J. P. wygłosił dnia 7 października w „Musikwissenschaftliche Arbeitswoche" referat na temat „Organizacja i stan muzykologii w Polsce".

*

W *Helsinkach* (Finlandia) odbyła się premiera opery *„Halki" St. Moniuszki*. Tańce inscenizował przybyły z Warszawy baletmistrz Koszutski. Opera helsińska wystawiła „Halkę" z pietyzmem w nader doborowej obsadzie i dobrym opracowaniu reżyserskim Arbenina. Na premierze obecny był poseł R. P. Sokolnicki wraz z członkami poselstwa. Zarówno dzieło moniuszkowskie, jak i jego wykonanie spotkało się z gorącym przyjęciem publiczności, która wypełniła teatr po brzegi.

*

Raul Koczalski wystąpił z recitalem szopenowskim w dniu 11 października b. r. w *berlińskiej* sali beethovenowskiej.

Polskie zrzeszenia artystyczne zagranicą.

Polski związek akademicki w Czechosłowacji „Jedność" obchodził w

dniu 12 września b. r. dziesięciolecie swego istnienia. Należy dodać, że chór „Jedność" zawsze stał na wysokim poziomie artystycznym, przyczyniając się w wielkiej mierze do propagandy pieśni polskiej na ziemi brneńskiej i morawskiej. Ostatnio, największym sukceset tego chóru były koncerty w rozgłośni toruńskiej (3 sierpnia) i w radiu warszawskim (4 sierpnia). W radiu warszawskim pieśni „Jedności" zostały nagrane na taśmę „Stille" i były transmitowane na wszystkie rozgłośnie polskie w ramach audycji dla Polaków z Zagranicy, dnia 8 sierpnia.

*

Dyrektor *Funduszu Kościuszkowskiego*, prof. Mierzwa, podaje za pośrednictwem pism *amerykańsko - polskich*, wiadomości o pracach nad dziełem, obejmującym *biografię 30 najwybitniejszych Polaków* od czasów najdawniejszych do chwili obecnej. Dzieło to ukaże się w r. 1937; dotąd 17 biografij opracowali zarówno polscy, jak i obcy uczeni.

ANGLIA

W *Dorland Hall*, w pobliżu Piccadilly Circus, otwarta została *wystawa* modeli autentycznych *fortepianów* z okresu 1710 — 1936 r. Znajduje się tutaj również fortepian Chopina, na którym wielki artysta grał w czasie swego pobytu w Anglii.

*

W pierwszej połowie listopada b r. *londyńska orkiestra filharmoniczna*, pod dyrekcją Thomasa Bechama, wyjeżdża do *Niemiec*, gdzie wykona szereg koncertów w Berlinie, Dreźnie, Lipsku, Monachium, Kolonii i t. d.

AUSTRIA

Jako rekompensata otrzymanej dymisji, *Felix Weingartner* nosi dytuł generalnego dyrektora muzycznego Opery w Wiedniu, zobowiązując się jednocześnie do prowadzenia pewnej liczby widowisk operowych. Konflikt zaś jego z komitetem wiedeńskiej orkiestry filharmonicznej zakończył się, lecz Weingartnerowi ofiarowano prowadzenie zaledwie trzech koncertów: jeden zwykły i dwa nadzwyczajne.

*

„Musikstudio Wien" dało w *Salzburgu* dwa przedstawienia małej opery komicznej Mozarta p. t. „Oca del Cairo", którą kompozytor napisał w r. 1783, (według tekstu Varesco). Ponieważ opera ta nie była całkowicie ukończona, do tej pory jeszcze nie wystawiano ją na scenie.

*

Towarzystwo śpiewacze w *Salzburgu* wmurowało tablicę pamiątkową na domu „Bergstrasse 8," w którym w latach 1881 — 1882 mieszkał *Hugo Wolff*, podczas swej działalności kapelmistrzowskiej w Salzburgu.

FINLANDIA

Znakomity kompozytor finlandzki, *Jan Sibelius*, otrzymał tytuł honorowego doktora filozofii Uniwersytetu w Heidelbergu.

FRANCJA

Z okazji święta 14 lipca wystawiono w Paryżu sztukę *Romain Rollanda* p. t. „14 Juillet". Muzykę do tego wielkiego widowiska ludowego napisało aż siedmiu kompozytorów: *Roussel, Honegger, Milhaud, Ibert, Auric, Koehlin i Lazarus.*

*

Przesilenie dyrekcyjne w paryskiej *Operze Komicznej*, datujące się od czasu dymisji M. Gheusiego, zostało zakończone. Minister Wychowania Narodowego powołał M. Rouchégo na generalnego dyrektora wszystkich stołecznych teatrów lirycznych. Należy dodać, że Rouché był od wielu lat kierownikiem Wielkiej Opery i znaczną część swego majątku poświęcił tej instytucji. Kierownictwo zaś Opery Komicznej zostało poruczone A. Mariotteowi.

*

Pierwszym kapelmistrzem *Opery Comique* został *Bigot*, dyrygent paryskiej orkiestry.

*

Za jeden z najwybitniejszych utworów, które w ciągu bieżącego sezonu zostały wykonane w Paryżu, krytyka francuska uznała „Concerto spirituale" *Artura Lourié*, napisany na oryginalny zespół: fortepian, blachę i chóry. Kompozycja ta powstała w r. 1929 i siedem lat czekała na wykonanie.

*

Pisarz muzyczny, *Julien Tiersot*, umarł w Paryżu, przeżywszy 80 lat. Studiował on kompozycję razem z Massenetem i Franckiem. Tiersot pozostawił po sobie wiele biografij muzyków: Glucka, Mozarta, Berlioza i innych. Jednak działalność jego najbardziej była znaną na polu zbierania francuskich pieśni ludowych i w tej dziedzinie był prawdziwym erudytą .Przez dłuższy czas był bibliotekarzem w paryskim Konserwatorium.

*

Jeden z najwybitniejszych kompozytorów francuskich młodej geenracji, znany już w Europie — *Pierre Octawe Ferroud*. zginął tragiczną śmiercią, kierując osobiście własnym samochodem w przejeździe z Festivalu salzburskiego na Węgry. Z ważniejszych utworów Ferrouda należy wymienić: poemat symfoniczny „Foules", balet „Le Porchez", operę buffa „Chirurgie", symfonię a-moll (wykonaną w Warszawie w 1935 r.) i t. d. Zmarły kompozytor, będąc członkiem francuskiej sekcji Tow. Muzyki Współczesnej, bardzo się interesował współczesną twórczością muzyczną w Polsce.

*

A. Honegger napisał nowe oratorium, p. t. „Jeanne d'Arc au bucher" (tekst — Paul Claudel). Dzieło to w bieżącym sezonie wykonane zostanie w Bazylei.

ITALIA

Na placu św. Marka w *Wenecji* odbył się *wielki koncert*, w którym brały udział liczne towarzystwa chóralne i około 200 instrumentalistów. Wykonane zostało oratorium: „la Risurrezione di Christo" *Lorenza Perosiego*.

*

Znany fortepianista, *Mitia Nikisch*, syn wszechświatowej sławy dyrygenta, Artura Nikischa, umarł w Wenecji, przeżywszy zaledwie 37 lat.

*

W San Remo ufundowano na r. 1937 nagrodę, w wysokości 50.000 lirów, za napisanie *nowego hymnu państwowego*. W skład jury konkursowego wchodzi pięciu członków, wśród nich Mascagni i Cassella. Nagrodzony hymn będzie własnością partii faszystowskiej. Dodać należy, że dotychczasowe dwa hymny italskie: „Marcia reale" (marsz królewski) i „Giovinezza" (młodych), oficialny hymn faszystowski, po zaanektowaniu Abisynii nie zaspakajają

już mocarstwowych uczuć włoskich. Nowy, trzeci z kolei hymn ma sławić wielkość i potęgę imperium italskiego.

NIEMCY

Jedna z firm frankfurckich wyprodukowała ostatnio *maszynę do pisania nut.* Model skonstruował i opatentował inż. Gustaw Rundstaetter z Darmstadtu.

Nowe dzieła kompozytorów niemieckich.

Kompozytor berliński, *Fritz Behrend,* ukończył nową operę w 3 aktach, p. t. „Dornröschen".

*

Ryszard Strauss skomponował w ostatnich czasach dwie jednoaktowe opery: „Dzień pokoju" i „Daphne". Akcja pierwszej opery zaczerpnięta jest z okresu pokoju westfalskiego (1648 r.), drugiej zaś — z mitologii klasycznej. Libretta do tych dwóch oper napisał Józef Gregor, dyrektor sekcji teatralnej w Bibliotece narodowej w Wiedniu.

*

Hermann Weidle, kompozytor ze Stuttgartu, napisał ostatnio „Hymn do pieśni" na chór męski z tow. orkiestry smyczkowej i dętej. Utwór ten wykonany zostanie podczas zakończenia tygodnia pieśni w okręgu Stuttgartu przez 7000 śpiewaków.

Z niemieckich scen operowych.

Miejski teatr w *Hagen* (Westfalia) obchodził 11 i 12 października b. r. jubileusz 25-lecia swego istnienia.

*

Państwowa *Opera* w *Hamburgu* zapowiada w nadchodzącym sezonie zimowym wystawienie następujących oper: „Enoch Arden" Gerstera, „Cyrano de Bergerac" Alfano, „Harnasie" Szymanowskiego (po niem. „Raubbauern"), oraz w okresie Bożego Narodzenia — nową operę dziecięcą „Szwarzer Peter" R. Schulzego. Prócz tego dyrekcja Opery hamburskiej przygotowuje 14 oper w nowej inscenizacji, oraz ma wznowić wiele dzieł, wśród nich „Halkę" Moniuszki.

*

Jerzy Bakłanoff wystąpił gościnnie w Narodowej Operze berlińskiej, w roli Scarpia, w „Tosce".

*

Długoletni dyrektor Opery wiedeńskiej, a ostatnio — berlińskiej, *Clemens Krauss,* powołany został przez Rząd Rzeszy niemieckiej na stanowisko kierownika artystycznego nowopowstającej *Opery w Monachiam.* Powierzono mu misję zorganizowania zespołu lirycznego, któryby dawał pierwszorzędnej wartości przedstawienia. Rząd Rzeszy chce bowiem stworzyć w stolicy bawarskiej instytucję o bardzo wysokich walorach artystycznych.

*

Z racji „Tygodnia Gutenberga" Teatr Miejski w Mongucji wystawił operę, p. t. *„Czarodziejskie skrzypce" Wernera Egka.* Dzieło to w sezonie zimowym będzie wystawione w Berlinie, Bielefeld, Hamburgu i Monachium.

*

W nadchodzącym sezonie Teatr krajowy w *Oldenburgu* ma wystawić po raz pierwszy operę *„Baronin Vanstenland" Hansa Schillinga.*

*

Premiera opery *„Wenn die Zarin lächelt" Cleemnsa Schmalsticha* odbędzie się w dniu 24 października b. r. w Niemieckiej Operze *berlińskiej.*

*

Zarząd „Bühnenfestspiele" w *Bayreuth* ogłosił już program swego sezonu na *rok 1937.* Program zawiera osiem przedstawień „Lohengrina", pięć — „Parsifala" i po dwa przedstawienia „Rheingold", „Walkirii", „Siegfrieda", oraz „Zmierzch bogów". Sezon rozpocznie się 22 lipca i trwać będzie do 20 sierpnia.

Niemiecki ruch koncertowy

Drezdneńska orkiestra symfoniczna zapowiada w sezonie koncertowym 1936/37 sześć koncertów, p. t. „Meister des Auslandes", poświęconych wyłącznie muzyce kompozytorów zagranicznych. Wykonane będą utwory następujących kompozytorów: 11 listopada — Marcel Poota, Dworzaka, Malipiera i Deliusa; 2 grudnia — Berlioza; 13 stycznia 1937 r. Debussyego, Iberta i Petrassiego; 3 lutego — *Zygmunta Noskowskiego,* Bartoka, Caselli i Paganiniego - Molinariego; 10 marca — Alterberga, Griega i Sibeliusa oraz 7 kwietnia Respighego, Verdiego, Ravela, Strawińskiego i Czajkowskiego.

*

Ku czci Brucknera odbyła się niedawno w Ratyzbonie wielka uroczystość, w której wzięły udział Międzynarodowe Towarzystwa Brucknera. Dyrygowali: prof. Peter Raabe i Zygmunt Hausegger.

*

Słynny tenor japoński *Yosie Fujiwara,* wystąpił dnia 29 września b. r. z recitalem w sali Beethovenowskiej, w Berlinie. Fujiwara wykonał szereg pieśni i aryj Scartattiego, Schuberta, Schumanna, Debussyego i innych, oraz ludowe pieśni japońskie.

*

Koncerty Filharmonii berlińskiej, z poowdu czasowego zwolnienia od obowiązków dyrektora orkiestry, *Wilhelma Furtwänglera* (patrz: Muzyka Polska, zeszyt IV, 1936 r.), prowadzone będą w bieżącym sezonie przez dyrygentów: Carla Schurichta, V. de Sabata, Hermanna Abendrotha, G. Boehma, Wilhelma Mengelberga, Ernesta Ansermeta i B. Molinariego. Należy dodać, że w tym czasie nie wolno Furtwänglerowi występować zarówno w Niemczech, jak i zagranicą.

STANY ZJEDNOCZONE

Sławna koloraturowa śpiewaczka, *Amelita Galli Curci,* która w swoim czasie zmuszona była na kilka lat przerwać swoje występy z powodu choroby gardła, powraca na scenę i będzie śpiewać w listopadzie b. r., w Chicago, w tym samym gmachu operowym, w którym debiutowała przed 20 laty w roli Gildy, w operze „Rigoletto" Verdiego.

SZWAJCARIA

Nowe dzieła kompozytorów szwajcarskich.

Conrad Beck ukończył nowe dzieło *symfoniczne: „Ostinato",* które zostanie wykonane na pierwszej audycji w H Hamburgu przez orkiestrę symfoniczną pod dyr. Eugen Jochuma następnie — w Berlinie, na początku bieżącego sezonu.

*

Othmar Schoeck napisał nową *operę* p. t. *„Massimilia"*, której treść zaczerpnął z powieści Balzaka. Dzieło to będzie wystawione w teatrze w Bazylei i Bernie, poza tym w operze drezdneńskiej. Również i teatr zuryski, który został zaproszony na zimę do Wiednia, zapowiada wystawienie tej opery.

SZWECJA

Muzykolog szwedzki, *Olaf Andersen*, ma niebawem wydać *zbiór ludowych pieśni szwedzkich.* On i jego współpracownicy zebrali dotąd przeszło 18.000 pieśni, które przechowały się z pokolenia na pokolenie.

WĘGRY

Znakomity kompozytor węgierski, *Bela Bartok,* ukończył *nową operę*, której libretto napisał Michał Batis według dramatu „Eurypides". Opera ta będzie wystawiona w bieżącym sezone zimowym na scenie teatru w Budapeszcie.

*

Węgierskie ministerstwo skarbu wybiło *pamiątkową monetę* ku czci *Franciszka Liszta,* wartości dwóch srebrnych pengö. Na jednej stronie znajduje się portret mistrza z napisem wokoło: „na pamiątkę wielkiemu poecie tonów Fr. Lisztowi 1811 — 1886". Na odwrotnej zaś stronie widnieje węgierski herb z koroną św. Stefana z napisem obok: „Magyar Kralysag". Data wybicia — 1936 r.

*

W lecie b. r. Teatr w Budapeszcie, *wystawił operę „Orfeo" Monteverdiego*, w opracowaniu zmarłego Ottorino Respighiego. Operę tę spotkało całkowite powodzenie.

Z. S. R. R.

Film rosyjski *„Pancernik Patiomkin"* przerobiony będzie na *operę.* Muzykę do niej pisze *Ol. Cziszko*, libretto zaś — L. Spasskij. Opera ta wystawiona zostanie w Leningradzie.

*

Miejsce „międzynarodówki" zajmuje stopniowo nowy bolszewicki *hymn* p. t. *„Pieśń ojczysta"*, którego tekst napisała Lebiediewa, a muzykę skomponował *J. Dunajewski.*

Międzynarodowe kongresy i konkursy muzyczne.

„Concours Jeunesse 1937" (nagroda Henry Le Boeuf), zorganizowany przez Towarzystwo filharmoniczne w Brukseli, przeznacza cztery nagrody po 1000 frank. belg. za najlepsze dzieła, napisane na orkiestrę kameralną, w skład której wchodzić mają następujące instrumenty: flet, obój, klarnet, fagot, 2 rogi, trąbka, fortepian, bęben, oraz kwintet smyczowy (solo). Czas trwania utworu nie może przewyższać 20 minut. Do jury należą: Hermann Scherchen, Paul Colaer, Manuel de Falla, Artur Honegger, Fracesco Malipiero, Darius Milhaud, Alphonse Onsion i Albert Roussel. Prace konkursowe winny być nadsyłane do 15 stycznia 1937 r. pod adresem: „Société philharmonique de Bruxelles (11, rue de la Bibliothèque)". Nagrodzone dzieła zostaną wykonane przez orkiestrę filharmoniczną pod dyr. Hermanna Scherchena, w „Palais des Beaux-Arts", w maju 1937 r.

*

„La Revue musicale" ufundowała w tym roku nagrodę w wysokości 5000 fr za *najlepszą serenadę na instru-*

menty dęte. Do jury należeli: Roussel, Ibert, Ferroud i Milhaud. Pierwsza nagroda nie została przyznana nikomu, natomiast przyznano dwie drugie nagrody (po 500 fr., które otrzymali: Schaefer (z Brna) za kwintet i Meyerowitz (z Wrocławia) za „Concertino". Prócz tego wyróżniony został O. Brezo (z Mediolanu) za „Divertimento" na klarnet, trąbkę i fagot

*

Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej postanowiło swoje zwykłe doroczne święto obchodzić w *Paryżu, między 20 — 27 czerwca 1937* roku. Przewidywane są w tym czasie dwa koncerty muzyki orkiestrowej, trzy — kameralne, oraz jeden koncert, poświęcony muzyce chóralnej.

W związku z tym Zarząd P. M. W. podaje do wiadomości zainteersowanych kompozytorów, że utwory, które pragnęliby przedstawić pod ocenę komisji kwalifikacyjnej, należy nadsyłać do dnia *15 listopada b. r.* pod odresem *Pol. Tow. Muz. Współczesnej, Warszawa, ul. Szucha 11 m. 15.* W skład komisji kwalifikacyjnej wchodzą: S. Barbag, A. Dołżycki, Z. Drzewiecki, G. Fitelberg, J. Lefeld, K. Sikorski i K. Wiłkomirski.

*

XI Kongres Międzynarodowego Towarzystwa Autorów i Kompozytorów odbył się w Berlinie 28.IX—3.X. b. r.). Przewodnictwo nad Kongresem objął włoski minister propagandy, Dino Alfieri.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Bandrowski - Kaden Juliusz: Czym był Chopin. *Tygodnik Ilustrowany.* Nr. 42 (4010), z dn. 18. X. 36 r.

Burkath Wł.: Kultura młodej Łotwy. *Rodzina Polska.* Rok X. Wrzesień 1936 r. Nr. 9.

Cytowicz G.: Białoruska muzyka ludowa. *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 37, z dn. 14. IX. 36 r. Dodatek do N-ru 256. I. K. C. Kraków.

Eile H.: „O autorze i premierze „Krakowiaków i Górali" (z okazji odsłonięcia pomnika Wojciecha Bogusławskiego)". *Gazeta Polska,* z dn. 27. IX. 36 r.

Jachimecki Zdzisław: Rzut oka w przeszłość i stan obecny muzyki hiszpańskiej. Część I. Muzyka wykładnikiem jedności narodowej. *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 41 z dn. 12. X. 36 r. Dodatek do Nru 284. I. K. C. Kraków. Część II. Rzut oka w przeszłość i teraźniejszość muzyki hiszpańskiej. *Kurier Literacko-Naukowy.* Nr. 42 z dn. 19. X. 36 r. Dodatek do Nru 291 I. K. C. Kraków.

Jachimecki Zdzisław: Muzyka (o Stanisławie Niewiadomskim). *Antena,* Nr. 38, z dn. 20. IX. 36 r.

Maklakiewicz Jan: Zwycięska ofensywa muzyczna (Ormuz wkracza w trzeci sezon istnienia). *Kurier Poranny,* z dn. 1. X. 36 r.

Maklakiewicz Jan: Kiemancza śpiewa o Armenii (Z sali im. Karłowicza). *Kurier Poranny,* z dn. 2. X. 36 r.

Miernowski Jan: Dwór Artusa gra... *Tygodnik Ilustrowany*. Nr. 36 (4004), z dnia 6. IX 36 r.

Padlewski Roman: Salzburg będzie znów sobą... *Kurier Poznański* Nr. 432, z dnia 18. IX. 36 r.

Pajączkowski Fr.: „Manru" Paderewskiego na scenie lwowskiej. *Dziennik Polski*, z dnia 31. V. 1936 r.

Reiss Józef: Przygoda Leoncavalla w Krakowie. *I. K. C.* Kraków. Nr. 247, z dnia 5. IX. 36 r.

Reiss Józef: Dawne erotyki polskie. *Kurier Literacko-Naukowy*. Nr. 38, z dn. 21. IX. 36 r. Dodatek do Nru 263. I. K. C. Kraków.

Reiss Józef: Adam Mickiewicz i Karol Lipiński. *Kurier Literacko-Naukowy*. Nr. 40, z dn. 5. X. 36 r. Dodatek dc Nru 277. I. K. C. Kraków.

Szamotulska Jadwiga: Z muzyki. Ruch katolicki w Konserwatorium. — Popisy absolwentów. *Rodzina Polska*. Rok X. Wrzesień 1936 r. Nr. 9.

Szeligowski Tadeusz: Czyżby symfonicy należeli do przeszłości! Wilno traci swoją orkiestrę filharmoniczną). *Kurier Poranny*, z dn. 29. IX. 36 r.

Szczepański Zygmunt: Rola chóru w wychowaniu społecznym i obywatelskim. *Ogniwo*. Nr. 17, z dn. 1. X. 36 r.

Wałeszczuk J.: 50-lecie Echa — Macierzy. *Dziennik Polski*. Lwów, Nr. 150, z dn. 31. V. 36 r.

Wałeszczuk J.: Śp. St. Niewiadomski. *Dziennik Polski*. Lwów. Nr. 229, z dn. 18. VIII. 36 r.

Wiechowicz St.: Rehabilitacja muzycznej pra-Polski. *Kurier Poznański*. Nr. 406, z dn. 3. IX. 36 r.

Winiewicz Józef: Dąsy z Melpomeną. *Gazeta Polska*, z dn. 11. IX. 36 r.

Prągłowski Rajmund: Ze wspomnień o Stanisławie Niewiadomskim

Zo: Zapomniane tony. *Orlęta*. Rok IX. Nr. 1, wrzesień 1936 r.

(Pieśniarz pól, łąk i lasów ojczystych). *Kurier Literacko-Naukowy*. Nr. 39, z dn. 28. IX. 36 r. Dodatek do Nru 270. I. K. C. Kraków.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Kazuro Stanisław: Słońce, oratorium panteistyczne — wyciąg fortepianowy.

Kazuro Stanisław: Lot, oratorium — wyciąg fortepianowy.

Święcicki Witold: Trzy pieśni.

Święcicki Witold: W sadzie (śpiew z fortepianem).

Święcicki Witold: Było, przeszło... (śpiew z fortepianem).

Święcicki Witold: Nad wodą wielką i czystą (śpiew z fort.). Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa.

Nowowiejski Feliks: Śpiewnik morski op. 42. Wydawnictwo Ligi Morskiej i Kolonialnej. Warszawa.

Rybicki Feliks: Deux mazurkas op. 17 pour piano.
Rybicki Feliks: Jesień polska na chór męski a capella.
Rybicki Feliks: Obrazki, piosenki na 1, 2 głosy. Skład główny W. Pawłowski. Warszawa.
Olszewski Zygmunt: Ave Maria (głos solowy i chór męski z tow. fort.).
Olszewski Zygmunt: 9 motetów na chór męski.
Olszewski Zygmunt: Msza c-moll na chór męski a capella.
Olszewski Zygmunt: 2 pieśni na chór męski i fortepian. Nakład i własność autora.
Pomarański Zygmunt: Pieśni o wojnie i na wojnie pisane. Na chór męski a capella.
Pomarański Zygmunt: O Józefie Piłsudskim 2 pieśni na chór męski a capella. Główna Księgarnia Wojskowa.
Pomarański Zygmunt:Dwa polonezy na fortepian. Skł. gł. Gebethner i Wolff.
Rodzina Polska. Miesięcznik ilustrowany. Warszawa Rok X. Nr. 9, 10.
Chór, miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej. Warszawa 1936. Rok III. Nr. 10.
Dissonances, revue musicale indépendante Genève. Aout — septembre 1936. Nr. 8, 9.
Die Musik Monatschrift. Berlin September 1936. Heft 12.
Muzyka Kościelna, pismo poświęcone muzyce kościelnej i liturgii. Poznań 1936. Rok XI, Nr. 9, 10.
Biuletyn Polskiego Tow. Muzyki Współczesnej. Warszawa, dn. 20 września 1936. Rok I. Nr. 6.
Echo, miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej Lwowa. Rok I. Nr. 1, 2.
Przegląd Powszechny, miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym. Warszawa 1936. Nr. 9.
Orkiestra, miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce. Rok VII Nr. 7—8.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ.
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.